anxa
89-B
12665

Analyse

der

ästhetischen Contemplation

(Malerei und Plastik).

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

eingereicht

der hohen philosophischen Fakultät 1. Sektion
der Universität Zürich

von

Edith Kalischer.

Begutachtet von Herrn Prof. Meumann.

Leipzig.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.
1902.

Ich widme diese Arbeit in dankbarer Verehrung

meinem Vater.

I.

Die vorliegende Untersuchung stellt sich die Aufgabe, den psychologischen Vorgang herauszufinden und zu analysiren, der sich bei aller ästhetischen Betrachtung, dagegen bei keinem aufserästhetischen Verhalten findet. —

Dieser Fragestellung gegenüber scheint sich sogleich eine methodische Schwierigkeit zu ergeben: das specifisch ästhetische Verhalten kann, so sollte man meinen, nur dann bestimmt werden, wenn ein fester Begriff des ästhetisch Wirksamen vorausgesetzt wird. Aber so wenig eine Analyse der Aufmerksamkeit einen Begriff der die Aufmerksamkeit erregenden Gegenstände zu Grunde zu legen braucht, so wenig setzt auch die Analyse der ästhetischen Contemplation den Begriff der Gegenstände voraus, durch welche sie hervorgerufen wird. Vielmehr: die Gegenstände, durch welche ein psychischer Vorgang veranlafst wird, bilden ja, sobald man sie begrifflich zu fassen sucht, stets das Correlat dieses Vorgangs. Wie „Werth“ nicht anders definirt werden kann denn als Gegenstand des Begehrens, das Begehren aber ohne einen Werth, auf den es sich richtet, nicht bestimmt werden kann, so ist auch das ästhetisch Wirksame nicht anders bestimmbar, denn als Correlat der ästhetischen Betrachtung. Wenn wir den psychischen Vorgang herausfinden, der nur dem Kunstwerk gegenüber eintritt, so haben wir zugleich gefunden, was das wesentlich Künstlerische am Kunstwerk ist. Und umgekehrt: wenn wir — aus den Thatsachen der Kunstgeschichte — das Wesen des Kunstwerks erschlossen haben, so können wir daraus wiederum den Vorgang der ästhetischen Betrachtung ableiten. Ja, es kann

zum Kriterium einer Analyse der ästhetischen Betrachtung gemacht werden, ob sich nach ihren Ergebnissen die historisch gegebenen Thatsachen der Kunst deuten lassen.

Dieser Erwägung gemäfs wird die Untersuchung sich zweier, einander ergänzender, Methoden bedienen müssen: der Selbstbeobachtung und der Betrachtung der Kunstgeschichte. Was die blofse Selbstbeobachtung betrifft, so ist sie hier, wo auch lebhafte Gefühle in Frage kommen, in noch höherem Grade als sonst, ihren Fehlerquellen, dem Mangel an Exactheit und der Fälschung durch vorgefafste Meinungen, ausgesetzt. Da nun die sonst übliche Ergänzung dieser Methode, das Experiment, an der Complicirtheit des Vorgangs scheitert, so erscheint es auch von dieser Seite geboten, einen anderen ergänzenden Weg zur Erkenntnifs einzuschlagen. Ein solcher Weg ist nun die Betrachtung des Problems, dessen Lösung ein jedes Kunstwerk, dessen immer neue Lösung der — pragmatisch betrachtete — Entwickelungsgang der Kunst uns darbietet. Es entspricht dieser Weg der Methode der Völkerpsychologie.[1] Wie das Studium der allgemeinen geistigen Erzeugnisse, der Sprachen und Sprachentwickelungen, des Mythus, der Religions- und Sittengeschichte, so mufs auch das der Kunstgeschichte in den Gesichtskreis psychologischer Betrachtung gerückt werden. Wir haben hier — in crystallisirtem Zustande gleichsam — geistige Vorgänge vor uns, welche den Erfahrungsumfang des Einzelbewufstseins überschreiten. —

Die vorliegende Abhandlung erhebt weder den Anspruch, die Psychologie des ästhetischen Eindrucks erschöpfend zu behandeln, noch auch den, den ästhetischen Genufs zu erklären. Sie sucht lediglich einen für alle ästhetische Betrachtung charakteristischen Vorgang zu umschreiben. Wenn sie für diesen Vorgang den Namen der „ästhetischen Contemplation“ in Anspruch nimmt, so glaubt sie einem alten philosophischen Sprachgebrauche zu entsprechen. Denn die frühere Aesthetik glaubte vielfach, gerade durch den mit diesem Namen bezeichneten Begriff, das specifisch ästhetisch Verhalten charakterisirt zu haben. Es erwächst uns daher zunächst die Aufgabe, die Inhalte, die bisher unter dem Begriff der ästhetischen Contempla-

[1] s. Wundt, Vorlesungen über Menschen- und Thierseele. 3. Auflage, S. 10.

tion zusammengefafst wurden, kurz anzugeben und darzuthun, inwiefern sie sich mit dem charakteristisch ästhetischen Zustand, den wir suchen, nicht decken.

Den altlateinischen Ausdruck „Contemplatio“ hat Kant in der Aesthetik angewandt und zwar in der Bedeutung des interesselosen Wohlgefallens. „Daher ist das Geschmacksurtheil blos contemplativ, d. i. ein Urtheil, welches, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit Gefühl der Lust und Unlust zusammenhält.“ [1] Schon im Alterthum bedeutet Contemplation den Gegensatz zum handelnden Leben, das beschauliche über den Dingen Schweben. Im Mittelalter gewinnt der Begriff mehr die Bedeutung der wahrhaften, philosophischen oder religiösen Erkenntnifs. Diese Bedeutung des Wortes schliefst aber Kant ausdrücklich aus „... aber diese (sc. die ästhetische) Contemplation selbst ist nicht auf Begriffe gerichtet“. Neuerdings hat sich Külpe (Der associative Factor in der Aesthetik) des Ausdrucks „Contemplation“ bedient, um damit das allen ästhetischen Eindrücken Gemeinsame, das er in der „Versenkung in den Vorstellungsinhalt als solchen“ findet, zu bezeichnen.

Bei Kant werden nun unter dem Begriff der Interesselosigkeit zwei — als Correlativa gedachte — Bestimmungen zusammengefafst: das ästhetische Urtheil ist nicht nur ohne Beziehung zum Begehrungsvermögen; es ist auch ohne Interesse an der wirklichen Existenz des Gegenstandes. „Etwas wollen und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, d. i. daran ein Interesse nehmen, ist identisch.“ [2] Interesselosigkeit bedeutet nicht nur psychologisch die Ausschaltung des Willens; der Begriff soll auch über die Auffassung des ästhetischen Objects etwas aussagen: dies nämlich, dafs uns seine Existenz gleichgültig ist. Wir müssen diese beiden Momente des Begriffs gesondert betrachten und beginnen mit der ersten psychologischen Bestimmung: der Ausschaltung des Willens.

---

[1] Kritik der Urtheilskraft § 5.

[2] Die zunächst sehr merkwürdige Identificirung dieser beiden Factoren: „an dem Dasein eines Dinges Wohlgefallen haben“ und „es wollen“, dieses in Beziehung setzen unseres Interesses zum Bewufstsein der Wirklichkeit enthält einen psychologisch wichtigen Gedanken, der zu weiterer Untersuchung auffordert.

Die Aesthetiker des 18. Jahrhunderts, die sich von der rationalistischen Aesthetik zu emancipiren und der Eigenthümlichkeit des ästhetischen Urtheils gerecht zu werden suchten, hatten den Gegensatz zwischen realer Erregung und ästhetischem Reiz (Dubos: phantômes de passions), zwischen Begierde und ästhetischer Leidenschaftslosigkeit betont (Addison, Webb).[1] Fast gleichzeitig führten dann Crousaz und Hutcheson für diese Eigenthümlichkeit des ästhetischen Urtheils den Begriff des interesselosen Wohlgefallens ein.[2] Nicht etwa, dafs diese Aesthetiker ein reales Interesse als Grund des ästhetischen Wohlgefallens leugneten; wenn sie vom interesselosen Wohlgefallen sprechen, so kommt es ihnen nur darauf an, das ästhetische Verhalten als subjectiv unabhängig von allen sonstigen Interessen, als ein eigenes Vermögen zu charakterisiren. Crousaz giebt das Beispiel vom Vorzimmer des Richters: unser Interesse kann mit aller Intensität dem Urtheil des Richters entgegensehen; deshalb können wir doch ein Gemälde im Vorzimmer des Richters betrachten und beurtheilen. Treffender ist Hutcheson's Beispiel vom bitteren Tranke: das Interesse an unserer Gesundheit kann uns dazu bringen, einen bitteren Trank zu nehmen, nicht aber, ihn süfs zu finden. Diese Unmittelbarkeit, mit der das Gefühl auf eine Sinnesempfindung reagirt, findet er bei den ästhetischen Gefühlen wieder. „Dies höhere Vermögen (Schönheit zu empfinden) wird mit Recht ein innerer Sinn genannt, weil es hierinnen mit den anderen Sinnen übereinkommt, dafs das Vergnügen nicht aus einer Erkenntnifs von Grundsätzen, Verhältnissen, Ursachen oder von der Nützlichkeit des Gegenstandes entspringt.“ „Kein Vorsatz von unserer Seite, kein Vorhersehen eines Vortheils oder Nachtheils kann die Schönheit oder Häfslichkeit eines Gegenstandes verändern.“[3] Nach Kant hat besonders Schopenhauer das Schöne, seiner subjectiven Seite nach, als interesseloses Wohlgefallen zu charakterisiren versucht. Für ihn ist das interesselose Anschauen so entscheidend, dafs er die objective Seite des Schönen: Das Erkennen der „Idee“ des Dinges geradezu zu seinem Correlat macht.

---

[1] Goldfriedrich, Kant's Aesthetik.

[2] Stein, Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. S. 189.

[3] Hutcheson, 1. Abschn. XII, Ursprung unserer Ideen vom Guten und Schönen. Uebers. v. Merk. 1762.

Es sind hauptsächlich zwei Gründe, weshalb dieser Begriff des interesselosen Wohlgefallens, wie ihn Hutcheson, Crousaz, Home u. A. fassen, als seiner Aufgabe nicht genügend betrachtet werden mufs:

Erstens: Der Begriff des interesselosen Wohlgefallens enthält eine Determination, die von Bedeutung ist, wenn sie — was hier nicht zur Discussion kommen soll — wirklich leistet, was sie leisten soll: die Abgrenzung der ästhetischen Betrachtung gegen die Betrachtungsweisen der Dinge als nützlich, angenehm etc. Aber der Begriff des interesselosen Wohlgefallens sagt nichts Positives darüber aus, was eigentlich in uns vorgeht, während wir ästhetisch urtheilen. Er drückt nur das Verhältnifs des ästhetischen Zustandes zu anderen Bewufstseinszuständen aus; dies Verhältnifs bildet aber nicht den Inhalt des ästhetischen Zustandes, den wir suchen.

Wunderbar wäre es, wenn die Interesselosigkeit, welche die ästhetische Betrachtung von anderen Betrachtungsarten unterscheidet, auch die ästhetische Betrachtung selbst, als psychologisches Gebilde, charakterisirte, und wenn dieses Gebilde durch eine solche — nachträglich aufgefundene! — Beziehung auch realiter zu Stande käme.

Zweitens: Das interesselose Wohlgefallen als solches ist psychologisch unverständlich. Wie kommen wir dazu, von allen Interessen zu abstrahiren? Es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum wir zeitweise alle unsere Willensinteressen, deren Verfolg doch von gröfster praktischer Wichtigkeit ist, ganz vergessen, unser natürliches im Kampfe ums Dasein erworbenes Verhalten zu den Dingen aufgeben sollten — es sei denn — die Dinge zwängen uns dazu. Die Interesselosigkeit ist kein Zustand, mit dem wir an die Betrachtung der Dinge herantreten, er wird erst durch einen eigenthümlichen Bewufstseinszustand als dessen secundäre, wenn auch nothwendige Folge hervorgerufen. —

Wir kommen zu dem zweiten Moment des Contemplationsbegriffs: der Gleichgültigkeit der ästhetischen Anschauung gegen die Existenz des Gegenstandes. Kant erörtert dies ausführlich an dem Beispiel des Palastes: „Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde, so mag ich zwar sagen, ich liebe dergleichen Dinge nicht, die blos für das Angaffen gemacht sind, oder, wie jener Irokesische Sachem, ihm gefalle in Paris nichts besser als die Garküchen ... etc.

Man kann mir alles dies einräumen und gut heifsen, nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen, ob die blofse Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz dieser Vorstellung sein mag.“ [1]

Wodurch dies Jenseits der Wirklichkeit und Unwirklichkeit bedingt ist, inwiefern es sich als Ergebnifs der ästhetischen Betrachtung, — als ein secundäres Ergebnifs — herausstellt, wird aus unserer Untersuchung (s. S. 26, 27) hervorgehen. Dafs es nicht zum wesentlichen Inhalt der ästhetischen Betrachtung gemacht werden kann, erhellt schon daraus, dafs es — ebenso wie das interesselose Wohlgefallen im ersteren Sinne (bei Crousaz etc.) — nur eine negative Aussage enthält.[2] Eben deshalb kann es aber auch nicht als ein wirkender Factor innerhalb der ästhetischen Betrachtung angesehen werden; es sei denn, dafs man die scholastische „causa deficiens“ wieder einführen wollte. —

II.

Die Analyse der Contemplation der bildenden Kunst mufs unterscheiden zwischen den Gesichtseindrücken, die uns im Kunstwerk gegeben sind und den geistigen Vorgängen, die sich daran knüpfen. Um das specifisch Aesthetische zu finden, scheint der einfachste Weg der zu sein, dafs wir die sinnlichen Eindrücke, die uns das Kunstwerk zur Bildung einer Anschauung giebt, mit denen vergleichen, die uns das tägliche Leben bietet.[3] Denn nicht früher können wir sagen, dafs wir die ästhetische Contemplation begreifen, als bis wir ihre gesetz-

---

[1] Kritik der Urtheilskraft § 2.

[2] Bei Kant selbst erhebt die ästhetische Contemplation durchaus nicht den Anspruch, das specifisch ästhetische Verhalten zu charakterisiren. Sie wird lediglich als Determination eingeführt, bestimmt, das Schöne vom Angenehmen und Guten zu unterscheiden, eine Bestimmung des Schönen neben mehreren anderen.

[3] Es sei beiläufig erwähnt, dafs eine solche Vergleichung nicht nur von ästhetischem, sondern auch von erkenntnifstheoretischem Interesse ist. So hebt es Helmholtz ausdrücklich hervor: „Das Studium der Kunstwerke wird wichtige Aufschlüsse geben können über die Frage, welche Theile und Verhältnisse unserer Gesichtseindrücke die Vorstellung von dem Gesehenen vorzugsweise bestimmen, welche dagegen zurücktreten.“

mäfsige Abhängigkeit von den Dingen dargethan haben, an denen sie sich entwickelt.[1]

Für die Raumvorstellung hat Hildebrand[2] eine solche Untersuchung ausgeführt. Die Raumvorstellung der Natur beruht auf einem unendlichen Erfahrungsaustausch der Gesichts- und Bewegungs-Vorstellungen. Schon zur Vorstellung der körperlichen Form eines Gegenstandes bedarf es eines Wechsels der Standpunkte, verschiedener Accomodationen des Auges, kurz der Bewegungen des Auges, deren einzelne Phasen nur zweidimensionale Eindrücke liefern. Die Malerei, indem sie auf die Fläche beschränkt ist, ist gezwungen, die Flächenelemente so anzuordnen, dafs sie die Tiefenvorstellung zwingend hervorrufen. Die Plastik ordnet die körperliche Form so an, dafs sie wenigstens in einer Ansicht vom Gesichtseindruck aus erfafst werden kann. „Auf solche Weise gelangt der Künstler dazu, die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche ursprünglich aus einem Complex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, dafs uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welchen alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungsthätigkeit aufzunehmen im Stande ist.“[3]

Worauf es hier also ankommt, ist dies, dafs das Kunstwerk eine Anschauung, die wir auch aus der Natur gewinnen, auf anderem Wege hervorbringt. Aus dem Kunstwerk sollen wir auch bei ruhendem Auge, aus rein zweidimensionalen Eindrücken auf unzweideutige Art die Raumvorstellung gewinnen.

---

[1] Wenn wir im Folgenden eine solche vergleichende Untersuchung — in ein paar Hauptzügen — durchzuführen suchen, so haben wir einer Menge von Thatsachen zu gedenken, die, gewöhnlich als „blos technische Schwierigkeiten“ kurz abgethan, ebenso selbstverständlich als allbekannt erscheinen. Wenn wir dennoch auf ihre Erwähnung nicht Verzicht leisten, so geschieht dies, einmal, um hervorzuheben, wie wesentlich die Eigenthümlichkeit der einzelnen Kunstwerke, der Kunstepochen, der Kunstentwickelung von diesen selbstverständlichen Thatsachen abhängt, sodann, um das allgemeine Princip, nach welchem sich überall das Mittel der Kunst von dem des Lebens und — dementsprechend — die ästhetische Betrachtung von der alltäglichen unterscheidet, möglichst scharf hervortreten zu lassen.

[2] Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

[3] Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1. Auflage, S. 65.

Ganz abgesehen von der immensen Bedeutung, welche den verschiedenen Lösungen dieses „Raumproblems“ in der Geschichte der Kunst zukommt — ich erinnere an die diesbezüglichen Darstellungen von Loewy, Berenson, Wölflin — abgesehen auch davon, ob Hildebrand wirklich Recht hat — daſs ein Künstler von seinem Range Lösung oder Nichtlösung dieses Problems zum Kriterium für Kunst — Unkunst macht, wird genügen, um die ästhetische Bedeutung zu zeigen, welche der künstlerischen Umbildung des Raumes bei jedem Werk der bildenden Kunst zugesprochen werden muſs.

Gehen wir weiter zur Untersuchung der Frage, durch welche Mittel die Kunst im Gegensatz zur Wirklichkeit einen Gegenstand zur Anschauung bringt. Zunächst das ganz Selbstverständliche: das Gemälde giebt, da es flach ist, dem rechten Auge dasselbe Bild, wie dem linken. Zweitens giebt es Gegenstände nur so, wie sie dem ruhenden Auge erscheinen.[1] Alle die Verschiedenheiten der Ansichten, die sich aus der Körper- und Augenbewegung ergeben und die wesentlich zur Auffassung der Gegenstände beitragen, fallen im Gemälde weg. Aus dieser einfachen Thatsache geht das ganze Problem der Perspective hervor. Und vieles von dem, was an einem Werke der bildenden Kunst „Composition“, künstlerische „Auffassung des Gegenstandes“ genannt wird, ist in der Wahl der Ansicht, in der Höhe oder Ferne des Augenpunktes begründet, von dem aus der Gegenstand in seiner künstlerischen Erscheinung neu erstehen soll. Ja, durch eine bloſse originelle Ansicht, eine frappante

[1] Hier ist unter dem ruhenden Auge nicht das im psychologischen Sinne „fixirende“ zu verstehen. Es ist bekannt, daſs die Maler häufig von der durch einen bestimmten Augenpunkt bedingten Perspective in der Darstellung bewuſst abweichen, wenn sich daraus zu starke Verkürzungen ergeben würden. Auch müſsten ja, bei Innehaltung der strengen Fixation, alle Maler auf den Standpunkt der „Positivisten“ gelangen, welche nur die Mitte des Bildes ausführen, nach den Seiten zu dagegen Alles so darstellen, wie es im indirecten Sehen erscheint, d. h. also: die Formen in der durch die „Schachbretttäuschung“ veranschaulichten Verzerrung, die Farben blasser und ohne Roth und Grün. — Es läſst sich vielleicht sagen, daſs — bei der zeichnerischen und malerischen Darstellung eines Gegenstandes sowohl, wie beim Betrachten des Bildes — diejenigen Augenbewegungen vorausgesetzt werden dürfen, die bei einem — einen bestimmten Punkt fixirenden — Auge innerhalb des Blickfeldes möglich sind. Es ist klar, daſs die Augenbewegungen im täglichen Leben, besonders im Verein mit Bewegungen des Kopfes, dieses Blickfeld fast stets überschreiten.

Verkürzung lassen sich sogar Wirkungen bildnerischer Komik erzielen, wie z. B. bei Th. Th. Heine.

Abgesehen von diesen grundlegenden Beschränkungen, die sich der Erfassung der körperlichen Form im Kunstwerk entgegenzustellen scheinen, sind es besonders die Tasteindrücke, von denen im Kunstwerk abgesehen wird. Zur Vorstellung des Sammtes z. B. gehört unmittelbar seine sanfte Berührung. Der Maler mufs in Farben, Falten, Lichtreflexen allein die schwarze Sammetfläche von schwarzem Tuch oder von Seide unterscheiden. Und lediglich durch die Behandlung der Oberfläche, durch den Faltenwurf und die Art, wie sich der Stoff dem Körper anschmiegt, vermag der Bildhauer das Stoffliche zu geben. Ganze Kunstrichtungen lassen sich durch den gröfseren oder geringeren Nachdruck charakterisiren, den sie auf die Wiedergabe des Stofflichen legen. Man stelle die alten Niederländer und Holländer, bes. Rembrand — neben Cornelius, eine Figur der pergamenischen Kunst — neben eine von Canova oder Thorwaldsen! — Ferner wird bei den meisten Bildern von der natürlichen Gröfse abgesehen, durch Wiedergabe der Verhältnisse ist dem Eindrucke der Wirklichkeit genügt. Dabei übt die absolute Gröfse, in die der Gegenstand der Wirklichkeit in der Darstellung übersetzt wird, eine bestimmte Wirkung aus. Wo wir Formen, die wir in einem annähernd bestimmten absoluten Gröfsenmaafs kennen, in viel kleinerem Maafse wiederfinden, entsteht meist der Eindruck des Niedlichen, Zierlichen (der Eindruck des kleinen Kindes). Im umgekehrten Falle der Eindruck des Grofsartigen. Diese willkürliche Verkleinerung und Vergröfserung steht durchaus im Zusammenhang mit der Auffassung des Gegenstandes. So bemerkt Schnaase[1], dafs in der holländischen Genremalerei die Darstellung im verkleinerten Maafsstabe wesentlich war, „theils, um der Bedeutung der Gegenstände in der Enge des Hauses zu entsprechen, theils, weil die mit der Genauigkeit der Wiedergabe verknüpfte Zufälligkeit und Gebrechlichkeit des Beiwerks die natürliche Gröfse scheuen mufs.“ Das Resultat: dafs der Gegenstand erkannt wird, ist das Gleiche; aber es wird hier besonders deutlich, wie sehr der Eindruck des Gegenstandes durch die Art seiner Darstellung modificirt wird. Diese willkürliche Uebersetzung der wirklichen Gröfsen kann

[1] Schnaase, Niederländische Briefe.

bis zur völligen Abweichung von den natürlichen Verhältnissen gehen. So sieht Schnaase den Reiz der Elzheimer'schen Landschaft darin, dafs sie wie durch ein Verkleinerungsglas gesehen seien, dafs sie die Gegenstände so deutlich geben, wie man sie nur aus der Nähe erkennen kann, zugleich aber so klein, wie sie nur aus der Ferne erscheinen. Aehnliches in Bezug auf die Farben findet sich bei Altdorfer etc.

Am deutlichsten zeigt sich die Incongruenz der Mittel der Kunst an ihrer gröfsten Aufgabe, an der Darstellung des Menschen. Im Leben gewinnen wir ein Bild von einem Menschen durch unzählige verschiedene Eindrücke. Die Entwickelung der griechischen Vasenmalerei zeigt ebenso wie die Entwickelung der Malerei und des Reliefs im Mittelalter, wie die für den Gesammteindruck maafsgebenden Elemente der Anschauung erst fast Glied für Glied erobert werden mufsten.[1] Die Einzeleindrücke, aus denen wir das Bild eines Menschen gewinnen, sind so complexer Natur, so miteinander verschmolzen und so unbekannt, dafs es einer jahrzehntelangen Kunstentwickelung bedurfte, ehe z. B. die Bedeutung der Durchbildung des Mundes und der Lippen als Mittel des Ausdrucks erkannt wurde. (Erst von Euphronios.) Eine Parallele dazu bieten die lachenden Engelchen vom Bamberger Dom oder das archaische Lächeln in der Antike, ein ungeschickter Versuch, den freundlichen Ausdruck darzustellen, d. h. wir sind, so lange uns nicht der Versuch der Wiedergabe aufklärt, in völliger Unkenntnifs darüber, auf welchen einzelnen sinnlichen Eindrücken die Anschauung eines freundlichen Gesichtes beruht. So unbeholfen die Wiedergabe des Ausdrucks im Anfang war, so souverän sind dann die Mittel z. B. eines Valloton, der die Analyse der Anschauung in ihre Elemente so beherrscht, dafs er unter Weglassung sehr wesentlicher Theile des Gesichtes noch den Eindruck desselben völlig erreicht. Dasselbe ist's mit dem Ausdruck durch Gebärde. Das früheste Mittel, um den Ausdruck durch Gebärden zu kennzeichnen, war die typische Festsetzung derselben, wie sie z. B. aus der byzantinischen Kunst her bekannt ist. Durch die neue Sprache seiner Gebärden that Giotto einen so grofsen Schritt

[1] Vgl. J. Lange, Die Darstellung des Menschen in der altgr. Kunst. Strafsburg 1899.

E. Löwy, Die Naturwiedergabe in der ält. gr. Kunst. Rom 1901.

über den Byzantinismus hinaus. Bei der Vielheit der sinnlichen Momente, aus denen wir den Ausdruck gewinnen, läfst sich natürlich derselbe Ausdruck auf die verschiedenste Art darstellen und die Art, den Ausdruck zu geben charakterisirt dann den Meister (die besondere Bewegungsform, die Donatello, die Michel Angelo, die Rembrand dafür anwendet), ja, eine Körperhaltung als Ausdruck einer bestimmten Gemüthsstimmung wird für ganze Epochen — die Gotik, die Ramses- und Buddhafiguren, die assyrische Kunst — charakteristisch.

Schliefslich das Charakteristikum alles Lebendigen: die Bewegung. Die Kunst kann keine Gestalt darstellen ohne Bewegung — denn jede „Stellung" ist Ausdruck einer Bewegung — und sie kann Bewegung nur durch Ruhe ausdrücken. Die Schwierigkeit des Problems wird deutlich, wenn man an die „gebundenen" Figuren der archaischen Kunst denkt, an das Staunen des Alterthums über den sagenhaften Dädalos, dessen Figuren von den Postamenten zu schreiten schienen. Indessen würde doch eine Behauptung — ähnlich der Lessing's — die bildende Kunst könne also keine Bewegung darstellen, ebenso absurd sein, wie etwa die: die Malerei könne keinen Raum darstellen, da ihr nur die Fläche zur Verfügung stehe. Wie es eine der Hauptaufgaben der Malerei ist, durch Füllung der Fläche die Illusion des Raumes hervorzurufen, so auch die, durch ruhende Gestalten die Illusion der Bewegung zu wecken. Es handelt sich nicht um Vortäuschung der Bewegung, was der Kinematograph vollkommener leisten würde, sondern darum, dafs sich aus einer völlig in sich ruhenden Figur in uns die Vorstellung ihrer Bewegung entwickele. Der Eindruck der Bewegung, den wir aus den Renaissancefiguren gewinnen, steigert sich — der Gotik gegenüber — in gleichem Maafse, wie der Eindruck der Ruhe. — Dies nun ist nicht etwa so zu verstehen, als schlössen wir aus der dargestellten Bewegungsphase auf die nächstfolgende — so also, wie vom Laokoon gesagt worden ist, er sei so lebendig dargestellt, dafs, wenn man die Augen schlösse, man ihn im nächsten Augenblick in einer neuen Bewegung wieder zu sehen erwarte — sondern nur so: dafs man die Stellung, in der die Figur sich befindet, nachempfindet, und dafs die Vorstellung derjenigen Körperempfindung, deren Ausdruck die Stellung der Figur ist, sich in uns entwickelt. Welche Stellung die für einen bestimmten Bewegungseindruck maafs-

gebende ist, diese Frage löst jedes Kunstwerk neu. Der vom Künstler gewählte Moment braucht durchaus nicht mit einer jener Stellungen zusammenzufallen, welche die Momentphotographie von einer sich bewegenden Gestalt entwirft. Von den Parthenonmetopen, die „in Bewegung erstarrt“ sind, bis zu dem Fries, der die Bewegung in vollendeter Weise zur Darstellung bringt, von der Tyrannenmördergruppe bis zur Diana von Ephesos, gelangt man allmählich zu der Einsicht, dafs nicht das mittlere und nicht das Endstadium der Bewegung das für den Bewegungseindruck Maafsgebende ist, sondern das Anfangsstadium derselben. Neue Schwierigkeiten treten auf bei der Darstellung der Bewegung einer bekleideten Figur. „Die Thatsache, dafs bei der energischen Bewegung des Körpers die Gewandung in allen ihren Theilen mit in Flufs kommen mufs, hat erst bei Hieron einen annähernd richtigen Ausdruck gefunden.“[1] Aber die Wunder der Nike von Samothrake, der sog. Parzengruppe des Parthenongiebels, oder der Figuren des Botticelli'schen „Frühlings“ beruhen wahrlich nicht zum geringsten Theile auf der Souveränität, mit der dies Problem: das Verhältnifs des Gewandes zum bewegten Körper, hier gelöst ist.

Wie wird nun Handlung durch die Kunst dargestellt?

Eine Handlung erfahren wir fast niemals nur durch Gesichtseindrücke. Es gehört stets ein Wissen dazu und ein Hören. Nun sind in der bildenden Kunst thatsächlich vielfach solche Handlungen dargestellt worden, die im Bewufstsein derer lebten, für die sie dargestellt wurden. Die Darstellung ausgegrabener, historischer Vorgänge oder Personen, längst vergessener mythologischer Scenen, ist eine Erfindung unkünstlerischer Zeiten. Das Leben des heiligen Franziskus wurde für die Franziskaner gemalt, d. h. für diejenigen, deren Bewufstsein von dem heiligen Leben dieses Mannes erfüllt war, die Erzählungen des Neuen Testaments für die Gläubigen, in denen sie lebten. Aber abgesehen davon, dafs eine solche Uebereinstimmung in dem Wissen des Publikums und dem des Künstlers nur ein Product besonders günstiger Umstände ist und unter complicirteren — wie unseren modernen — Verhältnissen überhaupt nicht möglich — dieses Wissen genügt auch nicht. Es

[1] Hartwig, Griechische Meistervasen.

liegt im Begriff der Handlung, dafs sie niemals nur durch einen Moment uns im Leben deutlich wird. Für die Kunst ist daher die Wiedergabe einer Erzählung eine äufserst schwierige Aufgabe. „In den früheren Perioden der Malerei — welche überhaupt unmittelbar für die poetische Vorstellung arbeiten — übernimmt die zeitliche Auffassung, zu leisten, was Höhe und Breite für die räumliche Auseinandersetzung nicht vermögen, und die successive Anschauungsform überwiegt noch die simultane des Bildlichen selber.“ [1] Ueberall, wo auf einer Fläche, an welcher der Beschauer entlang geht, eine Erzählung dargestellt werden soll, kann der Fortschritt der Handlung in aufeinanderfolgenden einzelnen Scenen zur Anschauung gebracht werden. So verfährt der Chronikenstil der orientalischen Kunst, so verfahren auch die mittelalterlichen und die Renaissancemaler, welche die Heiligenlegenden an den Wänden der Capellen erzählen; und ganz analog ist auch die fortlaufende Darstellung des Parthenonfrieses. Wo dagegen auf einer kleineren, einheitlichen Fläche eine Handlung zur Darstellung gebracht werden soll, tritt die Schwierigkeit ein, die successive Auffassung in die simultane zu übersetzen. Da prefst nun die griechisch-archaische Kunst alles in eine Scene zusammen, ohne doch den Moment zu präcisiren. „Die archaische Kunst will gleich alles erzählen. Es will ihr nicht in den Sinn, dafs sie nicht, wie die Poesie, den ganzen Verlauf der Handlung, sondern nur einen Abschnitt behandeln darf.“ [2] Und ganz Analoges findet sich in der christlichen Malerei. „So geben die Miniaturen der deutschen Rechtsbücher im 14. Jahrhundert, um den lebhaften Verkehr des Richters mit den Parteien zu schildern, wie er sich einmal sprechend nach links, dann nach rechts hinwendet, dem thronenden Manne zwei Paar Hände, die nach der einen und nach der anderen Seite hin gesticuliren.“ [3] So hat noch bei Botticelli's Dante-Zeichnungen der Mond, aus dem bald die seligen und bald die bösen Geister den Dichter anschauen, zwei Köpfe. Wickhoff unterscheidet die distinguirende, completirende und continuirende Darstellungsart. Unter den beiden letzten

[1] Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst. Leipzig, Verlag von Hirzel, 1899.

[2] Robert, Bild und Lied. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung, 1881. S. 14 ff. — Ebenda zahlreiche, ausgeführte Beispiele.

[3] Wickhoff, Die Wiener Genesis-Handschrift.

Arten, wie sie auf römischen Sarkophagen, in der ganzen mittelalterlichen Malerei, ja noch bei Michel Angelo vorkommen, versteht er die Vereinigung mehrerer Scenen derselben Handlung auf einer ungetheilten Fläche, wobei bei der cotinuirenden Darstellungsart dieselbe Figur wiederholt auftritt; ein Verfahren, das bei der completirenden Art vermieden wird. Aus dieser hat sich bei den Griechen die — seit dem 17. Jahrhundert jetzt so gut wie ausschliefslich herrschende — distinguirende Art entwickelt, bei der die ganze Handlung durch die Darstellung eines ihrer Momente wiedergegeben wird. Hier nun kommt alles auf die Wahl des fruchtbaren Momentes an. Man denke — um beliebiges herauszugreifen — an „die Vertreibung des Heliodor“ von Rafael, (auch sein Sposalizio,[1]) oder an Rembrand's Darstellung von „Josef und Potiphar.“ Auf die Art, wie sich in der Rund-Plastik das Problem der Darstellung einer Handlung mit dem der Gruppenbildung zu einer — wie es scheint — unlöslichen Aufgabe verquickt, sei hier nur hingewiesen. Wieder ist die Kunst des Erzählens für künstlerische Eigenart charakteristisch; sie kennzeichnet die Kunst des Quattrocento gegenüber der des Cinquecento, die Kunst von Florenz gegenüber der von Venedig.

Wie eine Handlung, so kann auch eine Idee durch ein Kunstwerk dargestellt werden. Hier sind vor Allem festgewordene Symbole im Gebrauch. Ein Gerippe bedeutet den Tod, eine Frau mit Schwert und Waage die Gerechtigkeit etc. Soweit diese Symbole feststehend und aus der Dichtung übernommen sind, — wie z. B. die mittelalterliche Darstellung der „Frau Welt“, deren Rücken aus eklem Gewürm gebildet ist — leisten sie nichts. Die Allegorie ist deshalb ein so zweifelhaftes Kunstgenre, weil die abstracte Idee zur Anschauung in gar keinem unmittelbaren Verhältnifs steht. Alle vorherbetrachteten Gegenstände der Darstellung waren wohl in der Wirklichkeit aus ganz anderen sinnlichen Momenten gewonnen, als in der Darstellung, aber zu allen diesen Gegenständen ist auch in der Wirklichkeit kein anderer Zugang, als die sinnliche Wahrnehmung. Zu der Vorstellung einer Idee kommen wir lediglich durch abstracte

[1] Ueber den Fortschritt dieses Gemäldes — in Bezug auf die Darstellung der Handlung — gegenüber dem des Perugino vgl. Wölflin, „Die klassische Kunst“.

Gedankengänge. Personificationen der Tugend, der Kirche u. s. w. sind nur auf Umwegen möglich und bedurften daher auch Anfangs der Beischrift. Es können nur diejenigen sinnlichen Erscheinungen zur Darstellung gelangen, aus denen uns eine Idee besonders stark anspricht. Die verschiedenen Möglichkeiten, die hierbei in Betracht kommen, können hier nicht erörtert werden. Eine Analyse der allegorischen Darstellung würde eine Erörterung über das Verhältnifs der abstracten zu den concreten Vorstellungen voraussetzen. Für den Zweck unserer Untersuchungen ist nur dieses wichtig: an Stelle der unzähligen Anschauungen und Abstractionen, durch die wir im Leben zum lebendigen Bewufstsein einer abstracten Vorstellung kommen, setzt die Kunst einzelne Erscheinungen.

Die Untersuchung, inwiefern die sinnlichen Eindrücke, aus denen wir im Leben Vorstellungen gewinnen, von denen verschieden sind, aus denen wir sie in der künstlerischen Darstellung empfangen, ergiebt als allgemeines Resultat dies: die Mittel, welche der bildenden Kunst zur Darstellung von Raum, Körpern, Bewegung, Seele, Handlung und Idee zu Gebote stehen, sind den sinnlichen Eindrücken gegenüber, aus welchen wir diese Vorstellungen im Leben gewinnen, wesentlich reducirt, einfacher und directer, es sind Theilinhalte aus dem Complex sinnlicher Eindrücke, aus denen wir im Leben Anschauungen und Vorstellungen entwickeln. Davon, welche Theilinhalte für die Darstellung als charakteristisch herausgefunden werden, hängt die Entwickelung der Kunst und die Eigenthümlichkeit einzelner Kunstwerke wesentlich ab.

Aber auch die sinnlichen Eindrücke selbst, welche die Kunst als Theilinhalte derer, die wir im Leben empfangen, bietet, sind denen des Lebens nicht gleich. Gleich die Fläche, aus der wir den Raum gewinnen, ist im Gemälde anders gegeben, als im Leben. Sie ist stets in absichtsvoller Weise gegliedert. Es scheint, dafs besonders die symmetrische Eintheilung der leichten Erfassung der Fläche entgegenkommt. Schumann (Schätzung räumlicher Gröfsen) hebt hervor, dafs die Aufmerksamkeit bequem nur zwei gleiche Linien zu umfassen vermag, wie sie auch bequem nur drei Elemente, die in gleichen Distanzen angeordnet sind, gleichzeitig umfafst. Aus Täuschungen in der Gröfsenschätzung geht ihm ferner hervor, dafs „Linien, die zur Medianebene symmetrisch liegen, eine besondere Tendenz haben, sich

einheitlich zu verbinden". Danach wäre also die symmetrische Anordnung im Gemälde ein Mittel, uns die Fläche leicht überschauen zu lassen. Und aus dieser Anleitung, welche durch eine symmetrisch gegliederte Fläche dem Auge zur sicheren und völligen Auffassung dieser Fläche geboten wird, liefse sich vielleicht der beruhigende Eindruck ableiten, der sich bei gleichfalls ruhig wirkenden Farben zum Weihevollen oder Religiösen steigern kann. Daher ist auch für alle weihevollen Bilder — Altargemälde — die symmetrische Anordnung die Regel, während bei Darstellungen heftiger Affecte Bewegung nach einer Richtung bevorzugt wird (Rubens). So liefse sich also das „merkwürdige", noch merkwürdiger begründete Resultat erklären, zu dem Schnaase in den „Niederländischen Briefen" gelangt. „Je mehr das architectonische Princip (die symmetrische Anordnung) im Gemälde erhalten ist, desto mehr hat es religiösen Ausdruck." Ein anderes Schema, das die Auffassung der Fläche erleichtert, ist der Halbkreis. „Die grofsen Meister von Giotto bis Raphael, ordnen die Handlung am liebsten in freien Curven — einer Ellipse etwa, die nach vorn sich öffnet. Die vollkommenste Composition, die die Malerei kennt, die Schule von Athen, war hierin wie eine Offenbarung. Aber die Form des Halbkreises ist sogar in dem handlungslosen, streng schematischen Altarbild, der Santa Conversatione zu erkennen. Sie ist ein Reflex des räumlichen Schemas, in dem die Welt vor uns steht: als Viertel einer Hohlkugel, ein halber Horizont, darüber das Firmament. Sie pafst auch zu der natürlichen Bewegung des Auges, dessen Sehaxe, wenn es in der Accomodation an eine bestimmte Ferne beharrt, einen Halbkreis beschreibt."[1] Sehr charakteristisch ist die Art der Flächenbildung bei Niccolo und Giovanni Pisano. Ebenso consequent wie Niccolo die Mitte betont, sucht Giovanni ihre Füllung durch eine Figur zu vermeiden. Seine Composition hat etwas Beklemmendes, wie ein schmales Thal, zu dessen beiden Seiten hohe Berge ansteigen. Es wird hier deutlich, wie die Abweichung von dem sinnlich Befriedigenden das Ausdrucksvolle in dem Kunstwerk hervorzubringen vermag. Es ist bekannt, wie verschieden das Breitformat im Gegensatz zum Hochbild wirkt. Man hat gezeigt, wie die Pyramide in den Madonnencompositionen Rafael's im

[1] s. Justi, Michelangelo. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1900. S. 404.

Laufe seiner Entwickelung immer weniger steil wird. Es werden die Abweichungen von der sinnlich wohlthuendsten Gliederung der Fläche bewufst als Ausdrucksmittel verwendet.

Wie die Fläche, so sind auch Farben und Helligkeiten im Gemälde anders gegeben, als in der Natur. Helmholtz[1] hat berechnet, dafs bei grofsem Oberlicht und heller Wolkenbeleuchtung das hellste Weifs auf einem Gemälde nur $^1/_{20}$ von der Helligkeit des direct von der Sonne beleuchteten Weifs haben könnte. Meist werde es nur $^1/_{40}$ sein. Ferner: Die Beleuchtung durch die Sonne ist 800 000 mal stärker, als die hellste Vollmondbeleuchtung. Die hellsten Farben des Malers sind nur 100 mal so hell, als seine dunkelsten Schatten. Dennoch ist es vermöge der Wirksamkeit des Weber'schen Gesetzes möglich, dafs wir, o h n e durch die starken Lichter ermüdet und angestrengt zu werden, aus dem Gemälde einen Eindruck empfangen, der n i c h t wie die Carricatur der wirklichen Landschaft wirkt. Bei sehr starkem Licht ist das Auge für Unterschiede der Helligkeit unempfindlich. Den Eindruck des Blendenden, den wir aus solcher Uebereizung des Auges in der Natur gewinnen, erreicht der Maler, indem er bei einer mittleren Helligkeit die Farben der Gegenstände alle gleich hell macht (Helmholtz). Dasselbe ist's mit den Farben; die subjectiven Farbenerscheinungen, z. B. die Contrastwirkungen, die Irradiationserscheinungen, die im Auge durch die intensiven Farben hervorgerufen werden, werden im Gemälde objectiv dargestellt. — Es ist aber nicht Unvermögen, weshalb die Kunst auf die intensiven Wirkungen der Wirklichkeit verzichtet. „Transparentbilder und Glasmalereien können viel höhere Grade von Helligkeit, viel gesättigtere Farben benützen. Bei Dioramen und Theaterdecorationen können wir mit starker künstlicher Beleuchtung, nöthigenfalls mit elektrischem Licht nachhelfen. — Aber wären höhere künstlerische Wirkungen mit sonnenbeleuchteten Farben zu erreichen, wir würden unzweifelhaft Gemälde haben, die davon Vortheil zögen" (Helmholtz).

Warum also verzichtet die Kunst auf die Eindrücke, welche die Wirklichkeit zu gewähren vermag? — Die Untersuchung der sinnlichen Eindrücke, welche die Kunst anwendet, ergiebt, dafs die Kunst die Auffassung dieser uns wesentlich erleichtert,

---

[1] Optisches über Malerei. Vorträge und Reden Bd. 2.

indem sie den subjectiven Bedingungen des Sehens Rechnung trägt.

Vergegenwärtigt man sich nur die allerallgemeinste Thatsache der bildenden Kunst, dafs sie lediglich durch Gesichtseindrücke Dinge wiedergiebt, deren Vorstellung wir im Leben nur durch das Ineinanderwirken vieler und disparater Sinneseindrücke gewinnen, fafst man ins Auge, dafs Zeichnung, Radirung, Holzschnitt u. s. w. auch noch von der Farbe als einem wesentlichen Element der Anschauung abstrahiren und lediglich durch den Umrifs und die Helligkeitsabstufungen die Vorstellung der Dinge erwecken, bedenkt man ferner, wie der Dilettantismus von der Kunst sich immer durch die Umständlichkeit und Breite seiner Mittel unterscheidet, wie die Entwickelung eines jeden Künstlers und jeder Kunstepoche immer nach der Richtung der gröfseren Vereinfachung der Mittel geht, und wie auf der Eigenart dieser Mittel — wie wir sahen — die Eigenart der Wirkung beruht, betrachtet man die künstlerische Höhe der archaischen Kunst und die künstlerische Unmöglichkeit eines Eklekticismus, der das Helldunkel Correggio's mit der scharfumgrenzten Form Rafael's vereinigen will, und erinnert man sich schliefslich des Vergnügens, das der Anblick von Handzeichnungen grofser Meister gewährt — nach Morelli's Ausspruch, das gröfste Vergnügen, das einem Sterblichen zu Theil werden kann — so sieht man sich zu dem Schlusse gedrängt, dafs der eigenthümliche Zustand, in den uns die Betrachtung der bildenden Kunst versetzt, darin besteht, dafs ein Minimum sinnlicher Eindrücke, auf welches die Aufmerksamkeit fortgesetzt concentrirt ist, ein Maximum von Bewufstseinsinhalten (zunächst Vorstellungen) anregt.[1]

Der Zustand der Contemplation ist also durch zwei entgegengesetzte psychische Vorgänge charakterisirt: einerseits sind wir ganz Auge, unsere ganze Aufmerksamkeit ist den Gesichtseindrücken zugewandt, andererseits ist ein Gedränge von Vorstellungen in uns von solcher Intensität und Fülle, dafs es die Enge des Bewufstseins zu sprengen scheint. Das Auge haftet an den Formen des Marmors und in der Vorstellung entsteht immer neu das Bild eines biegsamen, bewegten, lebenswarmen

[1] Das Nähere über das Verhältnifs der sinnlichen Eindrücke zu den reproducirten Vorstellungen s. Cap. III.

Körpers. Es ist viel über die Illusion gesprochen worden, die ein Kunstwerk erweckt. Das ist in der Consequenz der berühmte, weiter nicht discutable Standpunkt des Wachsfigurencabinetts. Aus den allgemeinsten Thatsachen der künstlerischen Darstellung, die wir soeben betrachtet haben, geht hervor, dafs es gerade die Erweckung einer Vorstellung mit scheinbar unzulänglichen Mitteln ist, auf welche die Darstellung hinausläuft, dafs, wie überall in der Kunst, der Ton auf den Mitteln liegt, nicht auf dem Resultat. Aus den Schranken des Materials und der Technik erwachsen die Werthe der Kunst. Denn nur das Verhältnifs von Mittel und Resultat ruft jenen eigenthümlichen, in sich widerspruchsvollen Zustand der ästhetischen Betrachtung hervor. Nicht, dafs wir die Raumvorstellung gewinnen, ist das Entscheidende im Bilde, sondern, dafs wir sie aus der Fläche gewinnen; nicht, dafs wir eine bewegte Figur sehen, sondern dafs uns der Eindruck der Bewegung aus dem todten Marmor, aus der farbigen Fläche, aus ein paar Bleistiftstrichen entgegentritt. Daher ist es immer ein Symptom künstlerischer Cultur, wenn man das Material betont, die Eigenart der Holz-, Bronce- und Marmortechnik, der graphischen Kunst, der Oel-, Tempera- und Aquarelltechnik erörtert. Man weifs, welche Bedeutung der noch unbehauene Marmorblock für Michelangelo besafs. Er sah seine Statue darin vorgebildet. „Der Stein scheint von ihm das Leben zu fordern und reizt ihn es zu befreien. Aber er läfst ihn auch zögern die definitive Befreiung zu vollziehen, die Zwischenräume herauszuschlagen, die Brücken zu durchbrechen, die hervorragenden Theile abzulösen“ (Justi). Michelangelo hat wie kein anderer das Wesen des Steins in seinen Statuen zum Ausdruck gebracht. Wer behauptet, über dem dargestellten Gegenstande sollten wir den Marmor vergessen, müfste consequenterweise auch sagen, über dem dargestellten Raume sollten wir die Flachheit des Gemäldes vergessen. —

Die Betonung des Materials kann auf ganz verschiedene Art erfolgen. Man kann es hervorheben, indem man es seiner Natur gemäfs behandelt, indem man am Marmor die tief einschneidenden Falten, am Holz die weiche Rundung, an der Tempera das Ineinandermischen der Farben vermeidet. Man kann es aber auch hervorheben, indem man ihm zu widerstreben scheint. In diesem Sinne sind die fliegenden Figuren des Barock

aufzufassen; so bewundert Cassiodor an den alten römischen Säulen, daſs sie wie flieſsend oder aus Wachs erschienen, da sie doch aus hartem Metalle seien. Die Contemplation ist in beiden Fällen verschieden. Im zweiten Fall ist die Spannung der Gegensätze gröſser, es erfolgt ein gewaltsames Hin- und Herschwingen der Vorstellung; es wirkt aufregend, anspannend. Wo hingegen der Anblick einer Silberschale von van der Stappen dem einer harmonischen in sich zurückkehrenden Linie gleicht. Die Vorstellung des Gegenstandes, die sich aus dem geformten Silber entwickelt, steht in keinem Widerspruch zu dem Silber selbst, sie ist nur wie die Ausgestaltung all des Flieſsenden, Weichen, Zarten, das für uns schon in der Vorstellung des Materials enthalten ist.

Und wie durch die verschiedene Art, in der das Material hervorgehoben werden kann, so kann auch durch die gröſsere oder geringere Ausführlichkeit, mit der die sinnlichen Eindrücke gegeben sind, die Contemplation modificirt werden. Man stelle ein Eyk'sches Porträt neben eines von Franz Hals, von Manet, eine Landschaft von Meissonnier neben eine von Monet. Es ist aber wohl zu beachten, daſs hier eigentlich nur die Glieder der Gleichung verschieden sind; das Verhältniſs selbst bleibt dasselbe. Die Vorstellung der Person, die sich aus dem Eyk'schen Porträt entwickelt, ist um genau so viel inhaltreicher (d. h. an Merkmalen reicher!) als die entsprechende aus dem Manetporträt gewonnene, wie die sinnlichen Eindrücke, aus denen ich diese Vorstellungen gewinne, bei van Eyk zahlreicher auf der Fläche zusammengedrängt sind, als bei Manet. Der Verschiedenheit in der reproducirten Vorstellung, dem Ergebniſs der ästhetischen Betrachtung, entspricht genau die Verschiedenheit beim Beginn derselben bei den sinnlichen Eindrücken. Um zu begreifen, warum — über diese Gleichheit des Verhältnisses hinaus — dennoch die Wirkungen beider Kunstarten specifisch verschieden sind, müssen wir auf das Verhältniſs der Skizze zum ausgeführten Gemälde einen Blick werfen. — Liegt doch — ohnedies — der Einwand nahe, daſs unsere Schilderung der ästhetischen Contemplation sich weniger auf sorgfältig ausgeführte, als auf impressionistisch behandelte Kunstwerke und auf Skizzen beziehe. —

Die Gegenüberstellung von Skizze und ausgeführtem Kunstwerk liegt in der geraden Verlängerung der Linie, die von

van Eyk zu Manet, von Meissonnier zu Monet hinüberführt. Wenn die Impressionisten die Ausführung im Einzelnen vernachlässigen, das Material: den Pinselstrich, betonen, den Schein einer bewufsten Composition ängstlich zu vermeiden suchen, — so streben sie bewufst die Wirkung der Skizze an. In der That! Die Wirkung der Skizze ist generell verschieden von aller Wirkung der ausgeführten Gemälde. Wie die Skizze ihrer Entstehung nach nichts ist, als die Niederschrift des entscheidenden künstlerischen Eindrucks, so giebt sie auch ihrer Wirkung nach nur das entscheidend Künstlerische. Es ist hier ein überwältigender Contrast. Das Material der Darstellung kommt hier in seiner ganzen Incongruenz zum Dargestellten zum Ausdruck. Die entwickelte Vorstellung braucht weder besonders lebhaft, noch besonders inhaltreich zu sein; dafs sich — aus diesen Mitteln — überhaupt eine Gegenstandsvorstellung zwingend entwickelt — das ist das Entscheidende. Dieser fundamentalen Thatsache gegenüber, gegenüber dem Dafs Ueberhaupt, sind alle Unterschiede zwischen inhaltreicher und inhaltarmer Vorstellung geringfügig. Das wesentlich Künstlerische wird daher aus Skizzen und impressionistisch gemalten Bildern immer stärker ansprechen als aus sorgfältig ausgeführten Gemälden. Daher das Malerwort, dafs es die schwerste Kunst sei, im Gemälde die Skizze zu erhalten.

Auf der anderen Seite nun wird gerade die Verwischung der Mittel, die Glätte der Ausführung gerühmt. So Crowe und Cavalcaselle: „In Bezug auf das Colorit ist der Genter Altar unbedingt vollendet. . . . . Von Pinselstrichen bemerkt man keine Spur; die Hand, das Gesicht, glänzen wie Bronce.“ — Wie löst sich dieser Widerspruch? —

Es ist wahr: das Urphänomen der künstlerischen Wirkung — die Discrepanz zwischen Mittel und Ergebnifs — tritt uns in der Skizze stark entgegen — aber auch nichts als das. Die Skizze verzichtet auf alle sinnliche Annehmlichkeit, Eindringlichkeit und Ausdrucksfähigkeit, und also auf die Wirkungen, die, wie wir sehen werden, aus diesen Factoren hervorgehen. Man denke z. B. an Crivelli. Durch die Gewalt der sinnlichen Eindrücke, aber auch allein schon durch ihre gröfsere Complicirtheit, durch das Interesse, welches den Formen, Farben, Helligkeiten und Linien noch aufserhalb ihrer wesentlich künstlerischen Function, ihrer Associativkraft, zukommt, — durch diese

Eigenwirkung der sinnlichen Eindrücke können decorative, ornamentale und Gefühlswirkungen erzielt werden. Neben den gegenständlichen Inhalt des Kunstwerks und ihn in mannigfacher Weise beeinflussend tritt also hier sein decorativer oder ornamentaler Gehalt. Auch hier also geht mit der Steigerung der Mittel eine Steigerung des Resultates Hand in Hand. —

Ist die ästhetische Contemplation durch das gegensätzliche Verhalten der genannten psychischen Vorgänge charakterisirt, so leuchtet ein, daſs innerhalb dieses Bewuſstseinszustandes für ein Interesse an der Existenz des Objects oder für ein Bewuſstsein von der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit desselben kein Raum ist. So wenig man sich bei einer mathematischen Figur über ihre Wirklichkeit oder Unwirklichkeit Rechenschaft giebt, so wenig kann dies bei Betrachtung der sinnlichen Eindrücke geschehen, auf welche die Aufmerksamkeit während der ästhetischen Contemplation concentrirt ist. Die Ausschaltung des Interesses ist ein allgemeines Merkmal der concentrirten Aufmerksamkeit, nicht der ästhetischen Contemplation.

Aber auch die Eigenthümlichkeit der Objecte, auf welche die Aufmerksamkeit concentrirt ist, trägt dazu bei, das Wirklichkeitsbewuſstsein während der ästhetischen Betrachtung auszuschalten. Jedes Kunstwerk wendet sich ausschlieſslich — oder wenigstens vorwiegend, — an einen Sinn, die bildende Kunst an den Gesichtssinn. Man denke aber an den gespenstischen Eindruck, den lebhaft gesticulirende und die Lippen bewegende Menschen aus der Entfernung machen, — wenn man ihre Worte nicht mehr hören kann, — um die Bedeutung der Gehöreindrücke für das Wirklichkeitsbewuſstsein zu würdigen.[1] Durch Lautlosigkeit wird dasselbe ebensosehr vermindert, wie es durch intensive Gehöreindrücke (Lärm aller Art) gesteigert wird. Nun giebt es zwar Bilder, z. B. Jan Steen'sche „Kinderfeste“ u. dgl., vor denen man sich die Ohren zuhalten möchte; aus dem Alterthum wird von einem Gemälde des Aristides berichtet, das einen „Flehenden“ darstellte, dessen Stimme man zu hören meinte. Aber diese — überhaupt nicht mehr rein — künst-

[1] In diesem Beispiel liegt der ganze Sinn, die Ursache der sichtbaren Erscheinung nur im Hörbaren. Daher geht hier neben der Aufhebung des Wirklichkeitsbewuſstseins auch das Bewuſstsein dieser Aufhebung einher.

lerische — Wirkung (s. S. 34) kommt doch als solche nur insofern in Betracht, als aus dem Anblick der offenen Münder die Vorstellung des Schreiens sich entwickelt; wobei der Contrast zwischen der Vorstellung und dem blos Gesehenen so grofs ist, dafs er deutlich — meist als lächerlich — zum Bewufstsein kommt.

Aus diesem Urphänomen der Kunst: dafs sie sich nur an einen Sinn wendet — woraus sich alle künstlerischen Gesetze und Wirkungen beinahe rein deductiv ableiten liefsen — aus dieser Thatsache läfst sich nicht nur psychologisch, sondern auch logisch die Ausschaltung des Wirklichkeitsbewufstseins in der ästhetischen Betrachtung erklären. Es ist zu bedenken, dafs Wirklichkeit ein metaphysischer Begriff ist. Wir legen ihn den Gegenständen der Erfahrung bei, weil wir ihn, wie die „Gegenstände" selbst, aus dem Zusammenwirken vieler und z. Th. disparater Sinneseindrücke gewinnen. Das Leben enthält hier eine Metaphysik, welche der Kunst, da sie rein anschaulich ist, fremd bleiben mufs.[1]

Aus dieser Thatsache des künstlerischen Jenseits der Wirklichkeit und Unwirklichkeit ergiebt sich die Forderung, die schon Külpe hervorhebt: „Alle (künstlerischen) Gegenstände müssen aus der Wirklichkeit so weit herausgehoben werden, dafs die Erinnerung an die Wirklichkeit ganz verschwindet."[2] So wird die Statue durch ihren Sockel, das Bild durch seinen Rahmen aus der Sphäre der umgebenden Wirklichkeit herausgehoben. Dieselbe Absicht leitete Richard Wagner, wenn er das Theater während der Vorstellung verdunkeln, das Orchester unsichtbar machen liefs und den Schauspielern die naturalistischen Gebärden untersagte. Im Porträt, wo die Wiedergabe einer wirklichen Person zumeist der Zweck der Darstellung ist, wird doch das Bewufstsein der Wirklichkeit noch dadurch herabgemindert, dafs die Figur willkürlich abgeschnitten, vor einen imaginären Hintergrund gesetzt, in der Beleuchtung unmotivirt gelassen wird.

---

[1] Diesen Gedanken entnehme ich einer mündlichen Aeufserung des Herrn Professor Simmel, der so freundlich ist, mir die Veröffentlichung zu gestatten.

[2] Der associative Factor in der neueren Aesthetik. *Vierteljahrsschrift f. wiss. Philos.* 1899.

III.

Bei dieser Umschreibung der gegensätzlichen Elemente in der ästhetischen Betrachtung haben wir der Analyse vorgegriffen. Wir haben gefunden, dafs, was in der Kunst sinnlich gegeben ist, nur Theilinhalte der sinnlichen Eindrücke sind, aus denen wir im Leben Anschauungen und Vorstellungen gewinnen. Da nun aber die Kunst Gegenstände darstellt, so müssen wir annehmen, dafs den in einem Kunstwerk gebotenen sinnlichen Eindrücken eine hohe Associativkraft innewohnt, deren Wirken in uns den charakteristisch ästhetischen Zustand hervorbringt. Nun handelt es sich darum, die Art der so hervorgerufenen Associationen zu bestimmen.

Nehmen wir zuerst den einfachsten Fall. Dafs uns das Porträt an die Person erinnert, die es darstellt, gilt gewöhnlich als typisches Beispiel für die Reproduction durch Aehnlichkeit. Die Helligkeitsverhältnisse und die Formen sind denen des Originals ähnlich und sollen daher die wirklichen Formen reproduciren.

Dagegen bemerkt schon Külpe[1], dafs wir durch das Porträt durchaus nicht an das Aussehen der wirklichen Person erinnert werden, die es darstellt, noch erinnert werden können, weil beide Bewufstseinsinhalte sich gegenseitig hemmen. Keineswegs taucht unser früheres Erinnerungsbild der wirklichen Person auf. Im Gegentheil, es kostet dem Photogramm gegenüber, die gröfste Anstrengung, das Erinnerungsbild an die Anschauung der Person festzuhalten. Durch die im Photogramm wiedergegebene Form, welche den wirklichen Formen gegenüber in Stellung, Ausdruck und Kleidung der Person durchaus zufällig und momentan ist, werden die möglichen Reproductionen beschränkt und in bestimmte Bahnen gelenkt. Dies freilich gilt nur für die ästhetische, auf die Anschauung concentrirte Betrachtung der Photographie! Gewöhnlich dient diese nur als Anlafs, um „die Erinnerung zu beleben“. In diesem Falle wird in den anschaulich gegebenen festen Hauptformen nur ein äufserer Anlafs gesucht, um alle Verschiebungen und Situationen, in denen diese Formen je gesehen wurden, wachzurufen. Dazu bedarf es aber stets einer bewufsten, unter der Herrschaft der willkürlichen Aufmerksamkeit ablaufenden Erinnerungsreihe.

---

[1] „Psychologie“.

Von einer organischen Entwickelung dieser Reproductionen unter dem Einfluſs der Anschauung (s. S. 30/31, 35) kann hier keine Rede sein. Jeder, der einmal sein Formengedächtniſs geprüft hat, weiſs, daſs nichts so schwer ist, als bei genauer Betrachtung einer Form das Erinnerungsbild an die Anschauung einer ähnlichen wachzurufen. Wohl wird die ähnliche Form reproducirt; d. h. ihr Name, der Vorstellungscomplex, in den sie gehört. Keineswegs aber die Form ihrer Anschauung nach, und besonders nicht die Eigenthümlichkeiten, in denen sie von der gesehenen Form abweicht, und die veranlassen, daſs sie dieser nur ähnlich, nicht gleich ist. Ganz Analoges findet sich auf musikalischem Gebiet, s. Otto Abraham, das absolute Tonbewuſstsein, S. 50. „Es fand eine fortwährende Beeinflussung des gesungenen und des vorgestellten Tons statt, sobald beide dicht bei einander lagen.“ Eine völlig deutliche Vorstellung kann unter diesen Umständen verlöschen. So kann es in einem Kolleg von Kunsthistorikern vorkommen, daſs der Docent zu wiederholten Malen ein korinthisches Capitäl anzeichnen muſs, weil die Fragestellung lautet: wodurch unterscheidet sich ein korinthisirendes Capitäl bei Dürer, das im Bilde vorliegt, von einem typisch korinthischen? Wenn dies bei relativ einfachen Anschauungen vorkommt, wie viel mehr bei einer so complicirten, fortwährend wechselnden Vorstellung, wie der eines Menschen. Die meisten Menschen wissen ja gar nicht, was die Personen, mit denen sie täglich umgehen, für Augen haben.

Aber auch nicht etwa der Theil der Anschauung, der gegeben ist, reproducirt die ganze Anschauung, etwa so, daſs durch die Rückenansicht einer Gestalt ihre Vorderansicht, oder so, daſs durch eine einfarbige (farblose) Skulptur die Farbe der Haut, der Augen, der Haare reproducirt würde, sondern: in Haltung, Ausdruck, Beleuchtung und Farbenstimmung ruft das Porträt zwingend die Vorstellung einer eben durch diese Merkmale bestimmt charakterisirten, Persönlichkeit hervor. Ob die so gewonnene Vorstellung ihrerseits Associationen von Namen, persönlichen Beziehungen u. s. w. hervorruft, d. h. ob sie die Qualität der „Bekanntheit“ besitzt, ist relativ gleichgültig, hat mit der ästhetischen Contemplation nichts zu thun. Es fragt sich nur, wie kommt die Vorstellung der Persönlichkeit durch das Porträt zu Stande.

Wie kommt es, dafs Teilinhalte der Anschauung vollkräftige Motive zur Reproduction der Vorstellung werden können?

Solche Substitutionen sind auch im Leben häufig. Wir haben eine so ungeheure Ergänzungsfähigkeit, dafs der sinnliche Eindruck eigentlich nur das ungefähre Schema der Vorstellung liefert. Aber diese Ergänzungen sind zufälliger Art, sie wachsen nicht organisch aus dem Eindruck hervor, sie entstammen mehr dem Wissen, als dem Sehen, und sie führen eben so oft zur Täuschung, als zur Wahrheit. Wie abhängig diese Ergänzungen von den zufälligen Bewufstseinsinhalten sind, geht aus den bekannten (freilich unter erschwerten Bedingungen ausgeführten) Versuchen von Münsterberg hervor, bei denen „Furcht“ und „Triest“ als „Frucht“ und „Trost“ gelesen wurden unter dem Einflufs der Vorstellungen „Obst“ und „Verzweiflung“. Auf der Strafse erkennen wir aus ganz wenigen optischen Daten, auch im Nebel, Menschen, Häuser, Wagen, weil wir erwarten, sie dort zu finden; begegneten wir dagegen auf der Strafse einem Löwen, so würden wir aus analog wenigen und flüchtigen Eindrücken, aus denen wir ein Haus mit Sicherheit erkennen, die Vorstellung des Löwen noch nicht gewinnen. Ein bekanntes Wort erkennen wir aus dem undeutlichsten Laut. Dagegen verläfst uns der Leitfaden des Sinneseindrucks bei jeder ungewöhnlichen Vorstellung. Aufsergewöhnliche Begleitumstände vermindern die Reproductionstendenz einer Wahrnehmung. Zu dem Kunstwerk nun kommen wir in ein ganz fremdes Land. Soll hier aus wenigen sinnlichen Eindrücken eine Vorstellung entstehen, so müssen die Eindrücke ganz besonders gewählt sein, so, dafs ihnen eine hohe Associativkraft innewohnt. Ein charakteristischer Theilinhalt der Vorstellung, eine bestimmte Verbindung solcher Elemente mufs gegeben sein. Im Leben werden die sinnlichen Eindrücke durch ein von ihnen unabhängiges Wissen ergänzt, in der Kunst lediglich durch solche Associationen, die sich aus den sinnlichen Eindrücken selbst mit empirischer Regelmäfsigkeit — um nicht zu sagen Gesetzmäfsigkeit — entwickeln.

Daraus geht ein zweites hervor: Ist im Leben die Vorstellung das Resultat des Wissens eben so sehr wie des sinnlichen Eindrucks, so ist auch im Leben die Aufmerksamkeit auf den sinnlichen Eindruck nicht concentrirt. Er wird nur gebraucht wie ein Zündholz, das wir wegwerfen, sobald es den Funken ge-

geben hat. Beim Kunstwerk dagegen, an welches wir voraussetzungslos herantreten, dem gegenüber die Aufmerksamkeit auf die sinnlichen Eindrücke völlig concentrirt ist, weil wir uns hier zur Bildung der Vorstellung an nichts anderes als an diese halten können, — im Kunstwerk geht die Vorstellung aus den sinnlichen Eindrücken in viel ernsterem, in eigentlicherem Sinne hervor als im Leben. Dafs dies möglich ist, dafs diese Substitution, diese Entwickelung der Vorstellung aus dem sinnlichen Eindruck selbst sich in der Kunst so leicht vollzieht, dafs durch sie die Auffassung der Gegenstände dem Leben gegenüber nicht nur nicht erschwert, sondern bedeutend erleichtert wird — das ist einestheils das Geheimnifs der Künstler, welche den Complex unserer Anschauungen analysiren und die associativ-kräftigen Einzelmomente herausfinden — andererseits ist es nur deshalb möglich, weil die Kunst es lediglich mit Anschauungselementen zu thun hat, die Reproductionen aber, die zur Bildung einer Anschauung und Vorstellung führen, nicht beliebig eintreten oder ausbleiben und nicht individuell verschieden sein können, sondern nothwendig und allgemein sind.

Diese Nothwendigkeit und Allgemeinheit ist nun freilich keine Kant'sche, aprioristische; sie verdankt ihr Dasein nur empirischen Regeln, aber für die Sicherheit der Reproduction ist auch eine Gesetzmäfsigkeit im strengen Sinne nicht erforderlich. Die Erfahrung trägt für alle Menschen genügend viel gemeinsamer Merkmale in sich, um die Möglichkeit zu begründen, dafs bestimmte Reproductionen unter bestimmten Umständen bei allen Menschen gleichmäfsig angeregt werden. Damit ist aber nicht gesagt, dafs die Kunst auf die Anregung nur solcher — inhaltlich allgemeiner — Reproductionen beschränkt ist. Auch Reproductionen, die ihrem Inhalt nach auf nationalen oder culturellen Besonderheiten beruhen, ja solche, die sich auf Tagesereignisse oder Familieneigenthümlichkeiten beziehen (Comödien, Carricaturen), können zum zu Stande kommen der ästhetischen Contemplation mitwirken — nur eben bei einem beschränkteren Kreise von Menschen. Aber wer a priori Allgemeinheit der Kunstwirkung verlangt, müfste auch fordern, dafs die Dichter in der Sprache des Volapük dichteten. Er würde an Intensität der Kunstwirkung verlieren, was er an Extensität gewinnen würde. Für die ästhetisch erforderliche Sicherheit der Reproduction kommt nicht der mehr oder minder individuelle Inhalt der

reproducirten Vorstellung, sondern nur das Verhältnifs des Theilinhaltes der Vorstellung zur ganzen Vorstellung in Betracht.

Prüft man die Regeln, die für die Sicherheit und Regelmäfsigkeit der Reproductionen angegeben werden[1], so entdeckt man, dafs sie sämmtlich bei der Bildung von Anschauungen und Vorstellungen und in erhöhtem Grade bei Betrachtung von Kunstwerken zur Anwendung kommen. —

In der bildenden Kunst handelt es sich um Darstellung von Gegenständen. Nun sind fast alle unsere Vorstellungen von Gegenständen Complicationen, d. h. Verbindungen disparater Sinnesvorstellungen. Da nun diese je nach der zufälligen Wahrnehmung, in verschiedener Combination und so, dafs bald die eine, bald die andere mehr hervortrat, unzählige Mal im täglichen Leben mit der begrifflichen Vorstellung des Gegenstandes vereint auftreten, so ist klar, dafs auch die Reproductionstendenz zwischen einzelnen sinnlichen Eindrücken auf der einen, und Vorstellungen auf der anderen Seite aufserordentlich stark sein mufs. Und nicht nur wegen der Häufigkeit ihrer Verbindung, sondern auch wegen ihrer engen Verschmelzung im Bewufstsein. Es giebt keine Bewufstseinsinhalte, die so eng miteinander verschmolzen sind, wie die Empfindungen, aus denen sich eine Anschauung zusammensetzt. Die Künstler sind die einzigen Menschen, welche die sinnlichen Eindrücke zu unterscheiden, aus ihrer Verschmelzung mit den anderen und mit dem Ganzen herauszulösen und den „Eindruckspunkt“ (Dilthey) zu gewinnen vermögen. (Analog verhält sich's mit dem Musiker — wenn anders Helmholtz darin recht hat, dafs die Harmonie auf der Heraushebung der Obertöne beruht, die mit jedem Grundton verschmolzen sind.) Diese enge Verschmelzung beruht auf der selbständigen Reproductionsfähigkeit des Complexes. (Name des Gegenstandes.) Weiter begründet die Unmittelbarkeit des Nach- und Nebeneinander der Eindrücke eine feste Reproductionstendenz zwischen ihnen. Die Wichtigkeit der räumlichen und zeitlichen Contiguität für die Reproduction ist so grofs, dafs man bekanntlich alle Reproductionen auf dieselbe hat zurückführen wollen. Die räumliche Anordnung der Eindrücke ist für ihre Deutung schon im Leben

[1] Im Folgenden entnehmen wir diese Regeln der „Psychologie“ von Külpe.

von gröfster Wichtigkeit. Sie spielt daher in der Kunst eine besondere Rolle. Raumgestaltung ist auch als Forderng der Deutlichkeit und Eindeutigkeit ein wesentliches Erfordernifs der künstlerischen Darstellung. — Die Eindeutigkeit der reproducirenden Elemente wird von Külpe ganz besonders als Bedingung einer starken Reproductionstendenz hervorgehoben (seine Versuche über die „gezwungenen" Associationen). Eindeutig nun werden sinnliche Eindrücke in zwei Fällen: entweder wenn die Zahl der Vorstellungen, mit denen sich das reproducirende Element bei verschiedenen Gelegenheiten schon associirt hat, gering ist, oder wenn eine grofse Zahl selbständig reproducirender Elemente zu einer einheitlichen Reproduction zusammenwirkt. Es ist der zweite Fall, der im Kunstwerk verwirklicht ist. Jedes Auffassen eines Kunstwerkes besteht wesentlich in dem Erfassen der Beziehungen, in denen seine Elemente zu einander stehen; die grofse Zahl der selbständig reproducirenden Elemente, wie ihr Verhältnifs zu einander, schliefst die Vieldeutigkeit, die durch die mannigfaltigen Associationsmöglichkeiten der einzelnen Elemente eintreten könnte, aus. Durch das charakteristische Verhältnifs weniger Elemente zu einander werden Skizzen und impressionistisch behandelte Kunstwerke, durch die gröfsere Zahl selbständig reproducirender Elemente detaillirt ausgeführte Werke Eindeutigkeit erreichen. Dies aber seht unverrückt fest: in einem Kunstwerk, das einen Gegenstand darstellt, mufs dieser Gegenstand eindeutig klar erkennbar sein. Jede, z. B. räumliche Unklarheit wird als ein grober ästhetischer Mangel gerügt. — Weiter: „je gröfsere Verschiedenheit die Umgebung von den gemeinsam aufgefafsten Inhalten besitzt, um so leichter wird deren Vereinigung und damit die dadurch entstehende Reproductionstendenz um so fester". Dies Sichabheben einer Vorstellung geschieht erstens dadurch, dafs eine Vorstellung als aufserordentlich und ungewöhnlich die Aufmerksamkeit in höherem Grade auf sich lenkt. Nun bevorzugt die Kunst im Beginn ihrer Entwickelung immer das Auffallende in ihren Gegenständen. Gewitter und Sturm ist viel eher gemalt worden, als ein ruhiges, sonniges Wetter. Die Landschafter malten häufig italienische und morgenländische Landschaften lieber als die ihrer Heimat. Hier kommt schon dies in Betracht, was als zweites Element zum Herausheben einer Vorstellung aus dem gleichmäfsigen Flufs des Bewufstseins hinzukommt: Vorstellungen, an die sich

ein besonders lebhaftes Gefühl knüpft, sind eben dadurch von ihrer Umgebung losgelöst. Diese Loslösung eines stark gefühlsbetonten Inhaltes aus allen Bedingungen räumlich zeitlicher Einordnung, aus allem Erfahrungszusammenhang und gewöhnlichen Lebensbedingungen ist eine psychologische Erfahrung, die bei jeder heftigen Gemüthsbewegung gemacht wird. Nun hat die Kunst von jeher gefühlsbetonte Vorstellungen als Inhalt ihrer Darstellungen bevorzugt. Noch lange, bevor sie technisch so weit war, eine ruhig dastehende Figur darstellen zu können, hat sie auf die naivste Weise die complicirtesten Kampfscenen, phantastische Geschöpfe und Situationen der Mythen dargestellt. Dadurch, dafs die Kunst das „Menschlich-Bedeutungsvolle“ (Volkelt) darstellt, wird die Eindringlichkeit, mit der die Reproductionen angeregt werden, verstärkt. Das Häfsliche spielt hierbei eine fast ebenso grofse Rolle, wie das Schöne. Man denke nur an die Darstellung der Medusen. — Ferner führt Külpe an, dafs homogene Eindrücke eine stärkere Reproductionstendenz haben, als disparate. Es ist bekanntlich immer eine bedenkliche Sache, wenn gemalte Blumen die Vorstellung ihres Duftes, ein gemalter Violinspieler die Vorstellung der Töne oder gar eine gemalte Frucht die Vorstellung ihres Geschmackes reproduciren soll. Die Reproductionstendenz zwischen dem Anblick eines Stückes Zucker und der Empfindung der Süfse ist nicht stark genug, um ästhetisch verwerthbar zu sein. — Eine weitere Bedingung: Die Reproductionstendenz zweier Eindrücke ist um so stärker, je intensiver sie waren, und dementsprechend: die Associativkraft des einen Eindrucks ist um so gröfser, je intensiver er ist. Die Intensität der verknüpften Elemente fällt mit dem zusammen, was über die Verschiedenheit der Umgebung von den gemeinsam aufgefafsten Inhalten bereits gesagt worden ist. Hier kommt hinzu, dafs für die Associationskraft des einen Eindrucks die Intensität steigernd wirkt. Dies ist den Künstlern wohlbekannt. Wir haben früher schon gesehen, dafs die Maler die Helligkeit des wirklichen Lichtes nur in einem ganz geringen Bruchtheil erreichen, und um die Illusion des Lichtes hervorzurufen, auch nicht zu erreichen brauchen. Dennoch wird die Leuchtkraft in den Farben eines Bildes (die alten Niederländer, die Sienesen, Grünewald, Böcklin), besonders gerühmt und das Streben nach gröfserer Helligkeit der Farben zieht sich durch die malerischen Bestrebungen des ganzen 19. Jahrhunderts. Die Gemälde eines

Rysselberghe sind beinahe blendend hell. Durch gröfstmögliche Sättigung der Farben sowohl wie durch Steigerung ihrer Helligkeit suchte man so die Eindruckskraft der Farbe zu heben. — Die Bedeutung der Intensität des Eindrucks für seine Associativkraft und die Bedeutung dieser Associativkraft für die Wirkung des Kunstwerks geht auch daraus hervor, dafs die Vorstellung eines Bildes, auch wenn sie bis zu völliger Deutlichkeit gesteigert ist, so viel weniger stark wirkt, als das wirkliche Bild. — Dafs die Häufigkeit, mit der Elemente zusammen aufgefafst waren, ihrer Reproductionstendenz günstig ist, und dafs diese Bedingung in der gewöhnlichen Anschauung erfüllt ist, wurde schon erwähnt. Wichtig ist, dafs ebenso, wie bei der Intensität, die Häufigkeit des einen Eindrucks auch für seine Associativkraft in Betracht kommt. Je länger ich ein Bild betrachte, je häufiger ich dazu zurückkehre, desto klarer wird es, desto deutlicher spricht es zu mir. Freilich giebt es hier eine Grenze. Auch das schönste Bild wird bei immerwährender, immerwiederholter Betrachtung gleichgültig. Dies Gleichgültigwerden tritt dann ein, wenn durch die sinnlich gebotenen Eindrücke die entsprechenden Vorstellungen als ein fertiges Wissen sogleich reproducirt werden, ohne dafs sich diese Reproductionen aus den sinnlichen Eindrücken noch organisch entwickeln. Die Farben und Formen des Bildes sind dann feste Zeichen geworden für bestimmte Vorstellungen und Gefühle, eine gangbare Münze, deren Bedeutung man kennt, ohne sie noch zu betrachten, ein Wort einer fremden Sprache, dessen Sinn so geläufig ist, dafs es nicht mehr als fremd empfunden wird. Umgekehrt gleicht nichts dem Eindruck, den ein Meisterwerk der Kunst — wenn es uns zum ersten Mal „aufgeht“, wie man zu sagen pflegt — auf uns ausübt: während das Auge mit der Auffassung der sinnlichen Eindrücke noch ganz beschäftigt ist, entwickeln sich zugleich mit unabweisbarer Eindringlichkeit alle Processe der Deutung und Einfühlung und treiben die Spannung der Gegensätze im Bewufstsein aufs Aeufserste. — Wie oft und eindringlich ein Kunstwerk betrachtet werden kann, das hängt wesentlich von der Einfachheit oder Complicirtheit des gewählten Motivs ab. Eine complicirt bewegte Figur wird noch anregend wirken, wenn eine ruhig dastehende trotz gröfster Vollendung ihre Anregungskraft schon verloren hat. Es giebt Grenzen für die Darstellbarkeit der Dinge, die in ihrer Einfachheit liegen. Ein Tisch,

ein Würfel ist kein ästhetisches Object, weil er zu einfach ist. Es ergiebt sich aus dieser Betrachtung die Unterscheidung zweier Entwickelungsreihen in der ästhetischen Beurtheilung der Kunstgeschichte. Die eine durchläuft alle Darstellungsarten eines Motivs, z. B. die stehende Jüngslingsfigur der griechischen Plastik. In diese Reihe fällt die Entwickelung der Stilarten sowohl wie die Entwickelung der handwerklichen oder dilettantischen zur künstlerischen Arbeit. Die andere Reihe geht von den einfachen zu den complicirteren Motiven und sie ist es, welche allein dafür in Betracht kommt, wie oft ein Kunstwerk, ohne langweilig zu werden, betrachtet werden kann. Den Beginn dieser Reihe in der griechischen Plastik bezeichnet das Lob, das man — nach Plinius — dem Myron spendete: multiplicasse dicitur veritatem. Für die Eigenart sowohl wie für die künstlerische Höhe eines Kunstwerks ist es gleichgültig, auf welcher Stufe in dieser zweiten Reihe es steht. Dagegen ist von seiner Stelle innerhalb dieser die Gröfse und der Reichthum eines Kunstwerks abhängig. Die vollendetste ruhig-stehende Figur — man denke an den Delphischen Wagenlenker — erscheint arm, der anregenden Kraft gegenüber, die von einer Sklavenfigur Michelangelo's oder von einer Rodin'schen Gruppe ausgeht. So, wie ein Gedicht mehr giebt als ein Vers, ein Vers mehr, als ein poetisches Bild in einer Zeile. — Endlich wird auch gerade das Moment, was wir als ein Hauptmerkmal der ästhetischen Contemplation hervorgehoben haben: die Concentration der Aufmerksamkeit auf den sinnlichen Eindruck als eine Bedingung starker Reproductionstendenz angeführt. Die Aufmerksamkeit, besonders die willkürliche, mufs dem reproductiven Moment zugewandt sein.

Sind also alle Bedingungen für starke und sichere Reproductionen in der Kunstbetrachtung erfüllt, so können diese Reproductionen für die ästhetische Betrachtung nicht ohne Bedeutung sein. Wenn Fiedler's[1] Behauptung richtig wäre, wenn es wahr wäre, dafs unser Bewufstsein bei der Betrachtung von Kunstwerken in striktem Gegensatz zu all unserem sonstigen Verhalten — an die sinnlichen Eindrücke festgebannt, nichts anderes als diese enthielte, so könnten nicht die Bedingungen für die Sicherheit der Reproduction gerade bei der Betrachtung von Kunstwerken alle in so hohem Grade erfüllt sein.

[1] s. Conrad Fiedler's „Schriften über Kunst".

Nachdem Külpe die Bedingungen für die Sicherheit der Reproduction aufgezählt hat, macht er eine scheinbar nebensächliche, doch wie mir scheint, wichtige Bemerkung. „Bei all diesen empirisch motivirten Reproductionen braucht weder die reproducirende noch die reproducirte Empfindung ihren empirischen Bedingungen zu gleichen. Es wird nur eine Aehnlichkeit im Sinne einer partiellen Gleichartigkeit oder im Sinne einer geringen Verschiedenheit für ihr Verhältnifs zu der früheren Empfindung gefordert.“ Wir haben schon gesehen, dafs die Farben des Malers den wirklichen Farben der Landschaft, die er darstellt, nicht gleichen. Die Kunst giebt nicht nur Theilinhalte der wirklichen Anschauungen, sondern auch diese Theilinhalte nur in ähnlicher Form. In der Art nun, wie sie von den wirklichen Theilinhalten abweicht, mögen wichtige Unterschiede der Kunstarten und der Kunstwerke liegen. Ich versuchte zu zeigen, dafs sich daraus, dafs die Kunst nur Theilinhalte giebt, dafs sie eine Analyse der Anschauungen bietet, Aufschlüsse über den Vorgang der ästhetischen Betrachtung gewinnen lassen, es ist mehr als blos möglich, dafs daraus, dafs die Kunst diese Theilinhalte nur ähnlich giebt, ebenso wichtige Aufschlüsse über die Beziehung des künstlerischen Sehens zu anderen psychischen Vorgängen gewonnen werden können. Es scheint, dafs die Farben und Formen im Kunstwerk die analoge Veränderung gegen die wirklichen Farben und Formen aufweisen, wie die Erinnerungsvorstellungen sie gegenüber den peripher erregten Empfindungen zeigen. Ich kann dies nur vermuthungsweise aussprechen, weil die Untersuchungen über die wahrscheinlich gesetzmäfsige, qualitative Verschiebung des Erinnerungsbildes gegen das Wahrnehmungsbild, wie sie von Fechner, Galton, Titchener angebahnt wurden, zu allgemeinen Resultaten noch nicht geführt haben. Ich kann also die Parallele, die ich zwischen den Bedingungen, welchen die Betrachtung der Kunstwerke, und denen, welchen die stärkste Reproductionstendenz zweier Empfindungen untersteht, zu ziehen versuchte, für das Verhältnifs von Kunst- undwirklichen Formen auf der einen — peripher und central erregten Empfindungen auf der anderen Seite, vorläufig noch nicht durchführen.

IV.

Sind, wie wir nachzuweisen versuchten, bei der Betrachtung von Kunstwerken wirklich die psychologischen Bedingungen vor-

handen, unter denen sich zwingende und eindeutige Reproductionen entwickeln können, welcher Art ist nun das Resultat dieser Reproductionen? Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden: was durch das Bild oder eine Skulptur reproducirt wird, ist entweder die Vorstellung des dargestellten Gegenstandes, oder die Vorstellung eines Seelenzustandes. (Als dritte Möglichkeit könnte man noch anführen: die Vorstellung von der künstlerischen Leistung als solcher. Diese aber setzt die beiden vorhergenannten Vorstellungen (oder eine von beiden) voraus. Denn sie kann nur entstehen durch einen Vergleich zwischen dem sinnlich Gegebenen und den dadurch angeregten Vorstellungen. Sie enthält also ein Urtheil, das den Proceſs der ästhetischen Contemplation bereits voraussetzt und ist somit kein Glied innerhalb dieses Processes.) Es kann eine menschliche Figur dargestellt sein, die nichts als die Vorstellung des Gegenstandes, seiner körperlichen Gestalt nach, reproducirt — der Doryphoros — oder es können, umgekehrt, Gegenstände dargestellt werden, die nichts als die Vorstellung eines seelischen Zustandes reproduciren; Stimmungslandschaften, Interieurs. Freilich, da sich alles Lebendige uns als beseelt darstellt, und wir auch die leblosen Formen als „analoga personalitatis“ (Siebeck) vorstellen, so werden Vorstellungen eines Gegenstandes und Vorstellungen seelischer Bewegungen gewöhnlich als mit einander verknüpft auftreten. Dennoch müssen wir der begrifflichen Klarheit halber und auch, weil ganze Epochen der Kunstgeschichte vorwiegend die einen oder die anderen darstellen, die Unterscheidung durchführen.

Wir betrachten zunächst die Reproductionen von Vorstellungen eines Gegenstandes. Den modernen Lehren der Einfühlung gegenüber, die alle ästhetische Betrachtung als beseelte Anschauung definiren, ist es wichtig zu betonen, daſs von jeher eine selbständige Freude an der bildlichen Wiederholung von bekannten Gegenständen existirt hat. Auch wenn man die immer wieder auftauchenden naturalistischen Kunstrichtungen als unkünstlerisch verdammt, so ist es doch kaum glaubhaft, daſs so viele Aesthetiker von Aristoteles bis Batteux, so unhaltbar ihre Lehre vom erkenntniſs-theoretischen Standpunkt aus auch sei, in ihrem Instinct, in dem, was sie zu erklären suchten, vollständig fehlgegangen seien. Natürlich ahmt der Künstler das Naturobject nicht nach — aus dem einfachen Grunde, weil dieses als ein Sichtbares noch gar nicht existirt

(man denke an die Kinder und Naturvölker, welche die Begriffe der Dinge zeichnen, z. B. ein Haus von aufsen mit Tischen etc. darin)[1]; sondern, indem er es nachbildet, schafft er es.[2] Und dementsprechend ist das Object, das wir aus dem Kunstwerk gewinnen, nicht ein früher bekanntes, das wir wiedererkennen, sondern nur ein Theil, der sichtbare Theil, davon, mit dessen Hülfe wir jenes wiedererkennen, das aber, als ein Neues, mit jenem nur durch Associationen von Namen etc. zusammenhängt. Dennoch kann man von einer künstlerischen „Wiedergabe" von Gegenständen sehr wohl sprechen, in dem Sinne nämlich, dafs Vorstellungen von Gegenständen (durch die Darstellung) in uns angeregt werden, die associativ mit Vorstellungen von Naturobjecten verknüpft sind. — Es war daher falsch, wenn, was wir durch Wiedergabe eines Gegenstandes im Kunstwerk gewinnen, häufig die harmlose Freude am Wiedererkennen genannt worden ist. Diese Auffassung mag daher kommen, dafs dargestellten Gegenständen gegenüber so häufig aufserästhetische Standpunkte eingenommen werden, und dafs das Dargestellte für ein Wirkliches genommen wird. Dieser Standpunkt ist deshalb aufserästhetisch, weil er die Grundbedingung alles ästhetischen Verhaltens: das Ueberwiegen der Concentration auf das Sinnlich-Gegebene aufser Acht läfst. —

Die Erfüllung dieser Grundbedingung ergiebt für die reproducirte Vorstellung als erste Bestimmung dies, dafs sie nicht im Vordergrund des Bewufstseins ist, sondern dafs sie, sozusagen, im indirecten Sehen erscheint. Es ist ein Theilinhalt gegeben, und von ihm aus wird eine relativ complexe Vorstellung reproducirt. Da sich die Vorstellung immer aus diesem Theilinhalt entwickelt, und dieser während der ästhetischen Betrachtung nie aus dem Auge verloren wird, so treten in der Vorstellung diejenigen Complexe in den Vordergrund, die durch die Theilinhalte betont sind. So erklärt sich vielleicht die doppelte Eigenthümlichkeit der ästhetischen Associationen: ihre Fülle und ihre Bestimmtheit. Der Theilinhalt, der immer festgehalten wird, bestimmt die Physiognomie des Ganzen. Er leistet für die ästhetische Betrachtung, was der centrale Gedanke für die wissenschaftliche. Er bringt — um

---

[1] s. Sully, Kinderpsychologie.

[2] Siehe hierüber die Ausführungen von Conrad Fiedler, Schriften über Kunst.

mit Baumgarten zu reden — die Vorstellung nicht zur „intensiven“, sondern zur „extensiven Klarheit“. Die künstlerische Darstellung giebt nicht alle die Merkmale der Vorstellung, die sie von anderen Vorstellungen unterscheiden, und die eine begriffliche Analyse in ihr finden würde, sondern durch die Einseitigkeit, mit der sie nur eines ihrer charakteristischen Merkmale hervorhebt nnd alle anderen verschwinden läfst, giebt sie der Vorstellung eine ganz neue specifisch ästhetische Klarheit, die sich durch eine logische Kategorie nicht umschreiben läfst. Jedes Kunstwerk — mit Ausnahme eines eklektischen, das aber diesen Namen nicht verdient — hebt aus der Sichtbarkeit der Dinge eines oder eine Gruppe von Merkmalen heraus und läfst den Gegenstand von diesem „Eindruckspunkt“ aus entstehen. So kann die Vorstellung eines Körpers aus Umrifslinien, aus der Silhouette, aus Schattirungen, aus grofsen Farbenflächen oder aus einem Gewirr von farbigen Tupfen sich entwickeln. Nur diese Gruppe von Merkmalen ist an der Vorstellung deutlich, und das Hervortreten dieser und Zurücktreten aller anderen Merkmale macht die Allgemeinheit der Vorstellung aus. Die ästhetische Vorstellung hat mit der begrifflichen die wenigen Merkmale, mit der concreten die Deutlichkeit, Intensität und individuelle Form dieser Merkmale gemein.

Es wird also eine allgemeine Vorstellung reproducirt, die doch dadurch, dafs sie in indirectem Sehen unter dem steten Einflufs des sinnlich Gegebenen sich entwickelt, concrete Bestimmtheit erhält. Zu dem Gegensatze, der uns in der ästhetischen Contemplation bisher begegnet ist, dem Gegensatz zwischen dem gegebenen Theilinhalt und der Vorstellung eines Ganzen, tritt hier ein neuer Gegensatz: der zwischen der concreten Färbung und der Allgemeinheit der reproducirten Vorstellung. Dieser Gegensatz tritt nicht in allen Kunstwerken mit gleicher Schärfe hervor. Die Bestimmtheit der Vorstellung kann gröfser oder kleiner sein, je nach der mehr oder minder typischen Geltung der Theilinhalte, die gewählt werden. Die vollendet typische Darstellung giebt „Gestalten, die weder dieser noch jener Person eigen sind, noch irgend einen Zustand des Gemüthes oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücken, gleich dem vollkommensten Wasser, aus dem Schofse der Quelle geschöpft, von allen fremden Theilen geläutert.“ [1]

[1] Winkelmann, citirt nach Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland.

Diese „Unbezeichnung", die Winckelmann in der griechischen Kunst findet, und deren reinstes Beispiel wohl der Appollo des Ostgiebels von Olympia bietet, stellt das Bild des Begriffs, der condensirtesten Erinnerungsvorstellung concret dar. Aus der ungeheuren Abstraction, die in der Reducirung eines Gesichtes auf seine allgemeinsten Formen liegt, entwickelt sich die Vorstellung eines menschlichen Gesichts ohne irgend eine individuelle Bestimmtheit und, dadurch bedingt, zugleich das Gefühl einer grofsen Lebensferne. Der Stein oder die Farbe und das Leben, das sich in der Vorstellung aus ihnen entwickelt, gehen durch dies Gefühl einer Lebensferne geeint, zur Einheit zusammen. Zugleich aber treten die Gegensätze zwischen dem concreten, sinnlich Gegebenen und der Allgemeinvorstellung, die dadurch vermittelt wird, scharf hervor. Das Typische, der Niederschlag unzähliger sinnlicher Eindrücke ist hier concret gegeben. Die Abstraction, die wir sonst an der Anschauung erst vollziehen müssen, tritt uns hier schon in der Anschauung entgegen und giebt ihr etwas räthselvoll Lösendes. — Die Darstellung des Individuellen dagegen spannt diesen Gegensatz weniger scharf. Das concret Gegebene reproducirt auch eine relativ concrete Vorstellung, d. h. eine solche, welche eine bunte Vielheit und Zufälligkeit der Merkmale in sich enthält. Dafs aber der Gegensatz zwischen concreter und begrifflicher Vorstellung ein wesentliches Ingredienz der Kunstbetrachtung ist, geht daraus hervor, dafs wir gerade bei der treuesten Wiedergabe des Individuellen die Hervorhebung des Wesentlichen fordern und rühmen. So ordneten die Griechen, wo sie individuelles Detail geben wollten, dieses dem feststehenden Schema (des Gesichts z. B.) stets und durchaus ein.

Nun lassen sich aus einer Vorstellung verschiedene Theilinhalte herausheben. Darauf, dafs er einen neuen Theilinhalt an einer Vorstellung heraushebt, beruht die Originalität, die Bedeutung eines Künstlers. Solange einen Gegenstand betrachten, bis man an ihm etwas sieht, was noch kein anderer entdeckt hat, — so lautet die Kunstregel Flaubert's. Aber wie es gleichgültig ist, was dargestellt wird, ob ein Ochse oder ein Appollon, so ist es auch für die charakterisirte, specifisch ästhetische Betrachtung gleichgültig, ob dieser Ochse auf impressionistische Art oder auf die Weise der alten Schule gemalt ist. Es kann ein gemusterter Stoff so gemalt sein, dafs jedes Tüpfelchen in

ihm erkennbar ist und so, daſs alles in einem Gesammtton verschwindet; genau genommen, ist da nur der Gegenstand unterschieden. In einem Falle wird der Stoff isolirt dargestellt, im anderen, wenn volles Sonnenlicht sich über ihn ergieſst. Ebenso ist es mit der sogenannten Auffassung einer Figur. Die Vorstellung eines Körpers, die durch den David des Michel Angelo angeregt wird, ist total verschieden von der, die durch eine seiner Sklavenfiguren etwa, ins Bewuſstsein tritt. Aber das für die ästhetische Contemplation Charakteristische: daſs aus bestimmten sinnlichen Eindrücken zwingend eine bestimmte Vorstellung sich entwickelt, ist in beiden Fällen dasselbe. Wohlgemerkt: „das für die ästhetische Contemplation Charakteristische", der typische Verlauf der Contemplation, der uns bei der Analyse dieses Vorgangs allein interessiren kann. Dagegen sind ganz wesentliche stilistische Unterschiede gerade in den erwähnten möglichen Verschiedenheiten begründet. Nur insoweit als sie deutlich machen, wie der typische Verlauf der Contemplation bei aller Verschiedenheit seiner Inhalte sich selbst gleich bleibt, können wir die weitgehenden Fragen berühren, die sich hier anschlieſsen, aber eine eigene Untersuchung erfordern würden: die Fragen nämlich, woraus die Wandlungen des Stiles: die Verschiedenheiten in der Wahl der Stoffe und der Eindruckspunkte hervorgehen, ob und inwiefern sie die ästhetische Contemplation modificiren, und ob — demnach — „Allgemeingültigkeit oder geschichtlicher Wechsel im Schaffen und Genieſsen der Kunst herrsche" — „die eine Grundfrage der Aesthetik", wie sie Dessoir nennt.

Im Zeitgeschmack und in der individuellen Liebhaberei, ja sogar je nach momentanen Stimmungen, wird immer dasjenige Kunstwerk bevorzugt werden, welches interessirende Vorstellungen reproducirt. Das Interesse, welches wir an allem Gewohnten, und das, welches wir an allem Ungewohnten nehmen, ethische, religiöse, sociale und philosophische Interessen kommen hier in Betracht. Von der Richtung des Interesses wird es abhängen, ob ein Gott oder ein Arbeiter dargestellt wird, aber auch, ob an einer Figur das Knochengerüst oder mehr die Oberfläche des Körpers hervorgehoben, ob ein Gegenstand im Atelier oder im Freien, bei Lampen- oder Sonnenbeleuchtung gemalt wird. Die Verschiedenheit in der Wahl des Stoffes sowohl, wie in der Wahl der Eindruckspunkte bekundet

die Verschiedenheit in der Richtung des Interesses und die psychologische Eigenthümlichkeit oder Grundstimmung einer Epoche oder eines Künstlers. In dieser Verschiedenheit sind die Verschiedenheiten der Stilarten begründet. Der charakteristische Zustand der Contemplation kann allen Stilen gegenüber eintreten, aber je nach der Art der Vorstellungen, die reproducirt werden, wird der ästhetische Zustand nach irgend einer Richtung hin bestimmt sein. Die reproducirte Vorstellung wird das Bewufstsein in irgend einer Weise „stimmen", und diese Stimmung wird mit derjenigen, welche durch die formale Eigenthümlichkeit der ästhetischen Contemplation erregt wird, eine complicirte, hier nicht näher zu untersuchende Verbindung eingehen. Der ästhetische Zustand, wie ihn Schiller malt: die hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes bei Abwesenheit jeder besonderen Determination, der Zustand der „höchsten Realität" findet sich wohl in Wirklichkeit niemals rein. Am ehesten noch in aller „klassischen" Kunst, die bewufst den Eindruck „ruhigen Seins" (Wölflin) erstrebt, indem sie alles Dargestellte einem sinnlich-wohlgefälligen Farben- und Linienschema einordnet. Den allgemeinen Gegensatz zur klassischen würde die Ausdruckskunst bilden, in der das Kunstwerk auch im Ganzen seiner Erscheinung ein Gefühl oder eine Stimmung zum Ausdruck bringt. Dieser Gegensatz liegt den verschiedenen Gegenüberstellungen zu Grunde, als: Klassik und Romantik, Renaissance und Barock, romanische und germanische Kunst, griechische und gotische Architectur. Es ist klar, dafs die Ausdrucks- mehr als die klassische Kunst der Gefahr ausgesetzt ist, von aufserästhetischen Standpunkten aus betrachtet zu werden.

Die Darstellung des Seelischen durch die Kunst kann auf zwei verschiedene Arten erfolgen, sie kann dem Leben folgen also durch Gesichtsausdruck und Gebärde, Körperhaltung u. s. w. ein Seelisches zur Erscheinung bringen, sie kann es aber auch auf ganz anderem Wege, indem sie den Gefühlswerth, den Farben und Formen als solche für uns haben, zum Ausdruck einer Stimmung verwerthet. (Und hier wieder kann sie den Gefühlswerth der Farben und Formen entweder selbständig verwerthen — im Compositionsschema, in der Landschaft etc. — oder an der dargestellten Figur selbst, indem sie — sozusagen — den augenblicklichen Gemüthszustand der Gestalt zu ihrem Charakter erhebt. Man denke an Botticellis, an Burne Jones

vergeistigte Gestalten.) Wieder ist diese Unterscheidung eine begriffliche, denn in fast jedem Gemälde werden beide Ausdrucksmittel verwendet sein. Die Böcklin'sche Pièta wirkt ergreifend nicht nur durch die verzweifelnde Gebärde, mit der Maria über den Leichnam hingestreckt ist, sondern auch durch die Farbe des Mantels, der ihre Gestalt umhüllt: ein Blau, das an sich selbst die Vorstellung verzweiflungsvollen Wehes erwecken würde. In der Klinger'schen Pietà wiederum wird durch die Composition, durch die ruhigen, dreimal wiederholten Horizontalen, der Verzweiflung, die in der Gebärde des Johannes und der Maria ausgedrückt ist, eine friedevolle Weihe und eine grofse Versöhnung hinzugefügt, die den Schmerz der beiden Gestalten über menschliche Affecte hinaushebt. Oder man denke an Lechter's Präludium oder sein Tristanfenster, wo Farbe, Linien, Composition des Ganzen und Ausdruck der Figur in jedem einzelnen Gliede alle auf ein Ziel, den Ausdruck eines leidenschaftlichen Gefühls zusammen wirken.

Die beiden Mittel in der Darstellung des Seelischen sind aber in der Wirkung nicht identisch. Man kann vielleicht sagen: durch Gebärde, Bewegung und Gesichtsausdruck einer Figur wird die Vorstellung eines Seelischen, durch Farbe und Linie die seelische Stimmung selbst direct und unmittelbar ausgelöst; das Bewufstsein eines Trägers der seelischen Bewegung ist hier ausgeschaltet. Im Portrait kommen diese verschiedenen Wirkungen in der Gegenüberstellung: Lenbach—Lepsius zur Erscheinung. — Beruht der Ausdruck des Seelischen durch Gebärde darauf, dafs ein Theilinhalt jener sinnlichen Eindrücke, aus denen wir auch Leben die Vorstellung eines seelischen Geschehens gewinnen, an Stelle dieser vielen disparaten Eindrücke tritt, und gewinnen wir daher auf diese Weise, analog wie bei der Reproduction der Vorstellung eines Gegenstandes, die Vorstellung des Seelischen in reinerer, bestimmterer Gestalt, so beruht die Reproduction des Seelischen durch Farben und Linien scheinbar auf einem ganz neuen Princip; denn Farben und Linien sind keine Theilinhalte von Eindrücken, aus denen wir auch im Leben ein seelisches Geschehen erschliefsen. Sie stehen mit der Natur unserer Wahrnehmung in keinem Zusammenhang. Was hier vor sich geht, scheint also keine Reproduction zu sein, und was reproducirt bezw. durch den sinnlichen Eindruck erregt wird, ist vielleicht keine Vorstellung, sondern ein Gefühl. Doch kann auf

diese Art der Darstellung des Seelischen hier nicht eingegangen werden, weil sie eine Untersuchung darüber voraussetzt, wie Formen, Farben und Linien zu Trägern seelischen Ausdrucks werden können. Unsere Vermuthung, dafs die ästhetische Wirkung auch von Farben und Formen, auf ihrer Reproductionen anregenden Kraft beruht — wenn es auch vorläufig noch unbestimmt bleibt, auf welche Weise die Reproductionen hier zu Stande kommen — wird bestätigt von Külpe, der in seiner „Psychologie“ zu dem Resultat kommt, dafs das ästhetische Elementargefühl aus einer Beziehung des wahrgenommenen Eindrucks zu der Reproduction, die er anregt, entspringt. Külpe stellt drei Gesichtspunkte auf, die für die ästhetischen Elementargefühle in Betracht kommen: die Bestimmtheit der reproducirenden Wirkung eines Eindrucks, die Leichtigkeit, mit der die Reproduction erfolgt, und das Verhältnifs der reproducirenden Wirkung des Gesammteindrucks zu der der Einzelbestandtheile.

Wie nun bei der Reproduction der Vorstellungen dies, dafs sie aus irgend einem Grunde lust- oder unlustbetont waren, für die ästhetische Betrachtung nicht in Frage kam, so ist es natürlich auch völlig gleichgültig, ob die durch die Kunst dargestellten Seelenbewegungen der Lust- oder Unlustscala angehören. Im Allgemeinen werden Vorstellungen mit starkem Gefühlston und intensive Gefühle überhaupt, abgesehen von ihrer menschlichen Bedeutung, auch aus den schon angeführten Gründen für die Darstellung bevorzugt; sie werden, da sie im Bewufstsein eine ausgezeichnete Stelle einnehmen, leichter reproducirt. Dafs daher auch das Tragische als Gegenstand der künstlerischen Darstellung eine Rolle spielt, ist so selbstverständlich, dafs statt der Frage, wie es dazu kommt, eher die Frage am Platze wäre, wenn es etwa ausgeschlossen wäre. Aesthetische Freude ist von der Lust oder Unlust, welche die reproducirten Vorstellungen erregen, unabhängig, weil sie nur auf dem Verhältnifs der sinnlichen Eindrücke zu diesen Vorstellungen beruht.

V.

Es erübrigt noch die Verschiedenheit in der ästhetischen Contemplation anzudeuten, welche aus der Verschiedenheit der Mittel hervorgeht, die der Plastik und Malerei angehören.

Ganz analog wie zum Verständnifs der verschiedenen Stile, der verschiedenen Darstellungsarten innerhalb einer Kunstart,

haben wir auch hier, wenn wir die Verschiedenheit der Kunstarten in ihrem Wesen erfassen wollen, nach den „Eindruckspunkten“ zu fragen. Die darstellenden Künste greifen einen Theilinhalt aus der Gesichtsvorstellung eines Gegenstandes heraus, und suchen von diesem Theilinhalt aus die Vorstellung neu erstehen zu lassen. Wenn wir die verschiedenen Kunstarten betrachten, so müssen wir daher den Theilinhalt bestimmen, den hervorzuheben, von dem auszugehen, einer jeden eigenthümlich ist. Wie ein Augenarzt bei jedem Menschen zunächst die Augen, ein Schneider seine Kleider, ein Schuster seine Stiefel, so betrachtet auch der Plastiker zunächst die festen Formen, der Maler den Farbeneinklang, der Zeichner die Linien oder die Lichter und Schatten, der Reliefbildner die Silhouette etc. Und analog ist der Proceſs der ästhetischen Contemplation verschieden, je nachdem er vom Körper, von der Fläche oder von der Silhouette, von Form, Farbe oder Helligkeitswerthen ausgeht. Ob und welche wesentlichen Verschiedenheiten zwischen der Betrachtung der Plastik und der der Malerei bestehen, müssen wir prüfen, indem wir die vorliegenden Kunstwerke der Malerei und Plastik daraufhin untersuchen, von welchem Element der Anschauung sie ausgehen. —

Um die Verschiedenheiten zwischen Plastik und Malerei herauszufinden, bedienen wir uns einer Methode, die analog der ist, welche uns bei der Untersuchung über die Unterscheidung der ästhetischen Contemplation von anderen Betrachtungsarten geleitet hat. Wir wählen einen Fall, in dem Plastik und Malerei vor die gleiche Aufgabe gestellt sind und untersuchen die Verschiedenheit ihrer Mittel. Eine gleiche Aufgabe ist für beide Künste die Darstellung einer menschlichen, bewegten Figur.

Obgleich das Streben nach möglichst plastischer Darstellung der körperlichen Form nicht die einzige Aufgabe der Malerei ist, so hat es doch für die Entwickelung der Malerei als einer darstellenden Kunst eine groſse Bedeutung: der Fortschritt in der Modellirung, in der Herausarbeitung und Rundung der Form bildet in der Hauptentwickelungszeit der Malerei das treibende Moment.[1] Die Fortschritte in dieser Beziehung lassen sich sowohl von van Eyk bis Rubens, als auch in der gleichzeitigen italienischen Malerei Schritt für Schritt verfolgen. Berenson

[1] s. Berenson, Die Florentinische Kunst.

bezeichnet es geradezu als Aufgabe der Figurenmalerei, tactile values (Tastwerthe) d. h. also die Vorstellung voller Körperlichkeit zu geben. Eine Hauptunterscheidung der Renaissance dem Byzantinismus gegenüber ist die Körperlichkeit der Gestalten. Was wir an Leonardo bewundern, ist vornehmlich die wundervolle Zartheit der Modellirung. In einem relativ kurzen Zeitraum steigerte sich die Herausarbeitung der Form und das Empfinden dafür derart, dafs einem Annibale Caracci eine Figur Rafael's als „schneidend hart" erscheinen konnte. („Una cosa di legno, tanto dura e tagliente.") — Die Mittel nun, welche der Malerei zur Herausarbeitung der Form zu Gebote stehen, sind Farben und Lichtwerthe: die Abgrenzung der verschiedenen Farbentöne gegen einander und die Vertheilung der Lichter und Schatten.

Die Plastik ist der Malerei gegenüber die abstractere Kunst. Aus dem Vorstellungscomplex einer menschlichen Gestalt löst die Malerei die sinnlichen Eindrücke, die Plastik das aus diesen Eindrücken erst Erschlossene: die Form, als Eindruckspunkt heraus. An Farben und Helligkeiten entwickelt sich dort, an den abstracteren Formen hier der Vorgang der ästhetischen Contemplation. Hiermit ist der erste fundamentale Unterschied in der Betrachtung der beiden Künste bereits gegeben. Die abstractere Natur des Eindruckspunktes giebt auch der reproducirten Vorstellung von vorneherein mehr abstracten Charakter. Die Richtung auf das Abstracte zeigt sich in der Plastik nicht nur darin, dafs sie alles Sinnliche in der Erscheinung ausschaltet und lediglich aus der Form den lebenden Körper erstehen läfst, sondern auch darin, wie sie die Formen behandelt. Bei der nackten Figur tritt das Interesse an der inneren Structur des Körpers, bei der bekleideten der darunter liegende Körper viel stärker hervor, als sich aus der Erscheinung der Form rechtfertigen liefse. Die griechische Plastik giebt diese abstracte Formenbehandlung bis in die späteste Zeit ihrer Entwickelung im Wesentlichen nicht auf.

Daraus ergiebt sich ein Weiteres: Es ist ja klar, dafs wir zu diesen Formen auch in der Plastik erst auf Grund elementarerer sinnlicher Eindrücke kommen können. Während nun diese Gewinnung der Form für die darstellende Malerei — wie wir sahen — eine Hauptaufgabe ist, ist sie für die Plastik ein secundärer, vorbereitender Procefs, jenseits dessen die hier

entscheidende ästhetische Contemplation erst einsetzt. Nicht in jeder Kunst ist der Angriffspunkt des Contemplationsprocesses so unmittelbar gegeben wie in der Malerei. Wie complicirt u. A. die psychischen Vorgänge sein können, welche den ästhetischen Proceſs erst vorbereiten, kann man sich am Deutlichsten vergegenwärtigen an der Lectüre eines Dramas. Was wir vor uns haben, sind gedruckte Buchstaben. Erst wenn der Associationsproceſs so weit vorgeschritten ist, daſs aus den Buchstaben Worte, Sätze, Gedanken, Gestalten und Situationen geworden sind, erst dann setzen die eigentlichen ästhetischen Reproductionen, die Contemplationsprocesse dem Drama gegenüber, ein. Der directe Factor wandert hier, um uns eines Ausdrucks von Külpe zu bedienen, in den associativen hinüber.[1] Und ganz ähnlich verhält es sich bei Betrachtung einer Skulptur. Erst vermöge der Licht- und Schattenwirkungen werden uns alle Feinheiten der Form deutlich[2], aber erst von dieser geht die Contemplation des Plastischen aus. Wenn daher auf die Abtönung der Statue, auf die Behandlung ihrer Oberfläche der gröſste Werth gelegt, ja, wenn in der Gesammtcomposition der Figur, in der Bewegung und der Behandlung der Einzelformen auf den Schattenschlag, der sich dadurch ergiebt, von vorneherein Rücksicht genommen wird — so kann man hierin allerdings ein malerisches Element finden, aber eines, das dem plastischen Interesse entgegenkommt. Es ist dies eine Unterstützung der natürlichen Beleuchtung; wie eine ungünstig beleuchtete, so kann auch eine schlecht getönte Statue um die Wirkung ihrer besten Formen kommen, weil sich Schatten ergeben, welche der Auffassung der Form entgegenwirken. — Diese malerischen Abtönungen also dienen dem plastischen Interesse. Von einer naturalistischen Wiedergabe ähnlicher Abtönungen, wie sie am Modell sichtbar sein mögen, kann natürlich nicht die Rede sein. Kein Plastiker hat jemals die Farbenschattirungen darzustellen versucht, die sich an jeder Fläche des Körpers, in jedem Uebergang von der einen zur anderen

[1] Külpe. Der associative Factor in der neueren Aesthetik. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philos.* 1899.

[2] Wie hoch man auch vom nativistischen Standpunkte aus die Mitgift des unmittelbaren räumlichen Sehens ansetzen möge — daſs Licht- und Schattenwirkungen uns bei der Auffassung der Form wesentlich unterstützen, wird man nicht bestreiten können.

und in den verschiedenen Theilen des Körpers finden. Kein Maler, es sei denn ein classicistisch gänzlich Verbildeter, könnte diese oder die durch Beleuchtung hervorgerufenen Farbenunterschiede bei Wiedergabe eines Körpers ganz aufser Acht lassen.

Was den Gesammtfarbenton der Statue betrifft, so spielt er — soweit er nicht direct decorativen Interessen dient — in der Plastik dieselbe Rolle, wie der ornamentale Factor in der Malerei. Er giebt einen bestimmten Grad der Annehmlichkeit, einen bestimmten Ausdruck, der mit dem plastischen Inhalt verschmilzt, ihn verstärken, modificiren oder abschwächen kann. . . . Von einem naturalistischen Interesse kann auch hier keine Rede sein. Obgleich jede Form in einer bestimmten Farbe erscheinen mufs, so ist doch in der Plastik die Farbe als Farbe gänzlich aufgehoben. Dies Aufheben der Farbe wird in der Skulptur erstens dadurch geleistet, dafs die Farbe als durch das Material bedingt erscheint; Holz, Marmor, Bronce; ferner dadurch, dafs man die Spectralfarben und solche Farben, an denen ein lebhafterer Gefühlswerth haftet, meidet; schliefslich bei der gegen jede naturalistische Wahrscheinlichkeit einfarbigen Plastik, eben durch diese Einfarbigkeit. —

In der Darstellung der Bewegung ist die Malerei unbeschränkter. Sie kann das Gleichgewicht der Bewegung durch Gruppenbildung, durch Bewegung und Gegenbewegung herstellen. Die Plastik mufs jede Bewegung der Figur in ihr selbst ausgleichen. Taumelnde Gestalten sind bei ihr unmöglich. Der „Bacchus“ des Michel Angelo giebt nur eine Andeutung davon; der Schwerpunkt jeder Figur mufs in ihre Unterstützungsfläche fallen. In der Malerei dagegen sind fallende, taumelnde, ganz nach einer Richtung hinstürmende Figuren an der Tagesordnung. — Ferner ist die Malerei in der Darstellung der Bewegung deshalb unbeschränkter, weil sie die Glieder der Figur nach allen Richtungen hin ausstrecken lassen kann, ohne Gefahr, die Raumeinheit zu zerstören. Der Plastiker dagegen ist darauf bedacht, den Polykletischen Kreis, in den die Glieder des Körpers sich einordnen, nicht zu überschreiten. Auch die freieren Bronceskulpturen gelangen nicht zu der Bewegungswillkür gemalter Figuren. Es kann also die Bewegung in der Plastik nur innerhalb des ruhigen Gleichgewichtes bei straffer Geschlossenheit der Figur gegeben werden. Daher wirkt der dennoch er-

zielte Eindruck der Bewegung in der Plastik stärker, triumphirender, als in der Malerei.

Aber auch wenn die Malerei die Bewegung einer Figur in plastischer Geschlossenheit giebt, so kommt dennoch der Eindruck dem der plastischen Bewegung nicht gleich. Es scheint, dafs hier der Contrast zwischen der todten, unorganischen Masse des Steins (Metall, Holz) und der belebten organischen Bewegung in Betracht kommt. Es ist wohl wunderbar, wie aus der farbigen Fläche ein bewegter Körper entsteht, aber diese Incongruenz zwischen Mittel und Ergebnifs ist in der Plastik bis zum directen Gegensatz gesteigert. Und dieser Gegensatz kommt auch für die unbewegte Form in Betracht. In der Malerei entsteht die Form anders, aber doch ähnlich so, wie sie uns im Leben entsteht: aus Farbe und Licht. In der Plastik erscheint sie als das Resultat eines Kampfes. Das Leben, das aus ihr quillt, ist ein Triumph über den spröden Stoff, an dem es erscheint. Das Bewufstsein dieses Contrastes giebt das unvergleichlich intensive Lebensgefühl. In keiner anderen Kunst ist es stärker. In der Architectur, in der der Stein ebenfalls als geformt und belebt erscheint, gelangt er doch nicht bis zu organischem Leben. Daher mag es kommen, dafs die Plastik in ihrer ganzen Geschichte mehr formalen Charakter trägt, als die Malerei. Organische Form und Bewegung ist ihr ältestes und immerwiederkehrendes Problem, hinter dem der Versuch der Beseelung im engeren Sinne: der Ausdruck der Affecte völlig zurücktritt. Der Malerei dagegen hat die Darstellung von Form und Bewegung selten genügt. Sie errang in der Lösung dieser Aufgabe die Meisterschaft meist nur, um mit ihrer Hülfe Affecte und Stimmungen darzustellen, wie denn auch der speciell malerische Stil — da das Licht dem Zufall unterworfen ist und schrankenlose Freiheit in der Composition gestattet — als adäquates Ausdrucksmittel für den Ausdruck subjectiver Stimmungen erscheint.[1]

VI.

Fassen wir nun das Resultat dieser Untersuchungen kurz zusammen:

Unter ästhetischer Contemplation verstanden wir denjenigen

---

[1] Siehe H. A. Schmid, M. Grünewald, Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. Basel 1894.

psychischen Vorgang, der als specifisch ästhetisch bezeichnet werden kann.

Wir fanden das specifisch ästhetische Verhalten in einer psychischen Anomalie: während strenger Concentration der Aufmerksamkeit schien doch die Enge des Bewufstseins gesprengt zu sein. In der ästhetischen Contemplation — so fanden wir — ist die Aufmerksamkeit auf sinnliche Eindrücke concentrirt, denen, als Theilinhalten sehr complexer Vorstellungen, eine so grofse Reproductionskraft innewohnt, dafs durch ein Minimum sinnlicher Daten ein Maximum geistiger Vorgänge ausgelöst wird. Es findet sich hier ein eigenthümliches Verhältnifs zwischen den Elementen des Bewufstseins und den Complexen, deren Theile sie bilden; zwischen der psychischen Kraft und dem psychischen Geschehen. Alle geistige Kraft ist in der Concentration auf die sinnlichen Eindrücke gesammelt; was aber die Sinne empfangen, ist ein Minimum im Vergleich zu dem Umfang und der Zahl der Vorstellungen, die sie anregen, und die sich doch, wie unter einem mechanischen Reiz — ohne dafs die Seele activ daran betheiligt wäre — entwickeln. Sie schnellen empor, gleichsam, wie eine von ihrem Drucke befreite Feder.

Wie dies möglich ist, suchten wir durch eine Parallele zu erläutern, die wir zwischen den Bedingungen, denen die Sicherheit und Regelmäfsigkeit der Reproductionen und denen, welchen die Kunstbetrachtung untersteht, zu ziehen versuchten.

Aus dem eigenthümlichen Verhältnifs der reproducirten Vorstellungen zu den sinnlichen Eindrücken ergab sich für die reproducirten Vorstellungen zweierlei:

das erste für ihre Stellung im Bewufstsein;
sie erscheinen nur im indirecten Sehen;

das zweite für ihren logischen Gehalt;
es kommt ihnen concrete Allgemeinheit zu.

Wir haben die Analyse der ästhetischen Contemplation an der bildenden Kunst zu vollziehen gesucht. Ihr allgemeines Resultat: das eigenthümliche Verhältnifs zwischen den sinnlichen Eindrücken und den durch sie angeregten Vorstellungen ist für die ästhetische Contemplation auch der übrigen Künste charakteristisch. Wie es sich indefs im Einzelnen, in Architectur, Musik und Poesie gestaltet, mufs den Gegenstand weiterer Untersuchungen bilden. —

VII.

Zum Schlusse haben wir noch das Verhältnifs der hier vorgetragenen Anschauungen zu einigen neuerdings vertretenen Theorien des ästhetischen Eindrucks kurz auseinanderzusetzen. Es sei ausdrücklich erwähnt, dafs auf die Bedeutung dieser Theorien hier nicht eingegangen werden kann. Nur dies, wie weit sie dem specifisch Aesthetischen gerecht werden, haben wir hier kurz zu betrachten. — Ueber der Analyse des ästhetischen Eindrucks hat bei den neueren ästhetischen Arbeiten ein eigenthümliches Schicksal gewaltet. Die einen suchten sämmtliche psychischen Vorgänge, die in den ästhetischen Eindruck eingehen, zu beschreiben (Dessoir, Volkelt), und einen specifisch ästhetischen Vorgang herauszustellen ist weder ihre Absicht noch ein mögliches Resultat ihrer Methode. Die Anderen (Lipps, Groos) gehen darauf aus, den ästhetischen Genufs zu erklären. Damit ist gleich ihre Tendenz gekennzeichnet. Ein Gefühl erklären heifst aufzeigen, dafs innerhalb des complexen Gefühls Gefühle enthalten sind, oder dafs es als Ganzes an Vorstellungsinhalte geknüpft ist, welche auch sonst schon als beglückende betrachtet wurden. Eine solche Tendenz mufs also dahin gehen, den ästhetischen Eindruck in Zusammenhang mit anderen Eindrücken zu bringen. Der Fortschritt der Erkenntnifs liegt hier gerade in der Auflösung des Specifischen. Es wird daher bei Lipps der Zusammenhang der ästhetischen Werthe mit den ethischen bewufst hervorgehoben, und bei Groos (neuerdings auch bei Lange) wird der Zusammenhang des Kunstgenusses mit dem Spiel und seiner entwickelungsgeschichtlichen Bedeutung betont. Zur Illustrirung dieser Tendenz, der Tendenz, das specifisch Aesthetische zu verflüchtigen, diene die Anführung einer besonders charakteristischen Stelle bei Lipps[1]: „Künstlerische Ausgestaltung oder künstlerische Form ist die Weise, wie der Inhalt des Kunstwerks uns dargeboten, der Inbegriff der Mittel, durch die uns eine leichte, sichere, klare, von möglichst intensiver Wirkung begleitete Auffassung dieses Inhalts ermöglicht wird. Der Werth der Form ist der Werth, den diese Darbietung des Inhalts für uns hat, oder, was dasselbe sagt, es ist der Werth, den der Inhalt

[1] III. ästhetischer Literaturbericht. II. *Archiv für systemat. Philosophie* 5, 112.

für uns besitzt, sofern er in solcher Weise, leicht, sicher, klar von uns erfafst wird, also möglichst vollständig die ihm eigenthümliche Wirkung übt. Oder welchen ästhetischen Werth einer künstlerischen Form glaubt man aufzeigen zu können, aufser diesem Werth des zur vollen Geltung gebrachten Inhalts?"

Zugestanden, dafs die künstlerische Form diesen Werth habe, so kann doch eine einfache Betrachtung lehren, dafs ihr specifisch ästhetischer Werth hierin nicht liegen kann. Lipps nämlich setzt das Verhältnifs von Form und Inhalt zu einander in das Verhältnifs von Mittel und Erfolg. Auch dieses zugestanden — kann dann das Mittel in dem Resultat so aufgehen, so in ihm verschwinden, wie Lipps es will? Von einem Mittel, das in dem erreichten Erfolg verschwindet, kann man doch nur dann sprechen, wenn genau dasselbe Resultat durch verschiedene Mittel erreicht werden kann. Für die Drehung eines Rades z. B. ist es gleichgültig, ob sie durch Wasser, Dampf oder Elektricität erreicht wurde. Im Psychischen aber kann von solchen Mitteln nicht die Rede sein. Ein psychisches Mittel, das nichts als Mittel wäre, giebt es nicht. Da alle psychischen Erscheinungen mit einander in Zusammenhang stehen, so wird hier der Zweck durch die Eigennatur des Mittels so sehr und so innerlichst modificirt, dafs das Resultat sich selbst nicht gleich bleibt. So kann es auch für den Inhalt eines Kunstwerks nicht gleichgültig sein, durch welche Form er zum Ausdruck gebracht wird. Stets wird der Inhalt eine besondere, nicht nur seine eigene Wirksamkeit entfalten, je nach der Besonderheit der Form, durch welche er dargestellt wird. Wenn demnach die Form den Inhalt nothwendig modificirt, so kann auch ihr Werth nicht blos darin liegen, dafs sie ihn zur Geltung bringt. Was sie dem Inhalt hinzufügt, mufs irgend etwas über den Inhalt Hinausgehendes, es mufs ein Werth der Form sein, ein ästhetischer Werth.

Gehen wir nun zur Betrachtung der Einführungslehre über, so haben wir zweierlei zu unterscheiden, was unter dem Begriff der Einfühlung zusammengefafst wird. Einfühlung ist erstens der Proceſs der Einfüllung unserer Gefühle in das Object und zweitens das Resultat dieses Vorgangs, die Einsfühlung des betrachtenden Subjects mit dem Object.[1] Lipps selbst legt

[1] s. Paul Stern, Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Hamburg u. Leipzig, Vofs, 1898. S. 5, 6.

den Ton durchaus auf das Resultat des Processes, die Einsfühlung. Schon Groos und Witasek haben hervorgehoben, dafs hierin kein specifisch ästhetisches, sondern ein Verhalten vorliegt, welches innerhalb des ethischen Gebietes eine mindestens ebenso grofse Rolle spielt wie innerhalb des ästhetischen. Lipps selbst hat einmal den Versuch gemacht zwischen beiden Gebieten zu trennen. In seinem Aufsatz über „Aesthetische Einfühlung“ [1] sucht er zwischen „praktischer“ und „voller“ „einfacher“ und „vollkommener“ oder „sympatischer“ Einfühlung zu unterscheiden. Mit Recht hat Witasek auch hiergegen geltend gemacht, dafs derselbe Unterschied sich innerhalb des Gebietes der praktischen Einfühlung finde.

Aber, selbst angenommen, dafs diese Unterscheidung zutreffend sei, so erscheint der Weg, den Lipps einschlägt, um das Zustandekommen der ästhetischen Einfühlung begreiflich zu machen, doch bedenklich. Die ästhetische Einfühlung soll nämlich zu stande kommen mit Hülfe der „ästhetischen Realität“. Die mit dem Charakter der „ästhetischen Realität“ ausgestattete Reproduction soll eine Gefühlsanlage oder -Möglichkeit in Wirklichkeit und That umsetzen. Nun ist aber die „ästhetische Realität“ bei Lipps — übereinstimmend mit dem Resultat unserer Erörterungen — rein negativ bestimmt. (Eine Vorstellung „wirkt ästhetisch oder wirkt auf das Gemüth, als ob ihr Inhalt wirklich wäre, ohne dafs doch dieser Inhalt als wirklich angesehen oder geglaubt würde.“) Es wird also hier etwas Negatives, das Fehlen des Wirklichkeitsbewufstseins, zu einem psychisch Wirkenden gemacht; es wird eine causa deficiens angenommen.

Wir kommen nun zu dem zweiten Merkmal des Begriffs der Einfühlung, dem Procefs der Einfüllung. Ohne dafs man ausdrücklich in diesen Procefs das specifisch Aesthetische verlegt hätte, ist doch neuerdings die Untersuchung gerade dieses Processes in den Vordergrund getreten (s. Stern und Volkelt, Witasek und Lipps). „Einfüllung“ soll die Uebertragung des durch das Object erregten Gefühls auf dieses Object sein. Nun aber leihen wir dem Object „seelischen Inhalt“ nicht anders als wir ihm Körper, Bewegung etc. leihen. Oder vielmehr: wir können ihm seelischen Inhalt so wenig leihen wie Körper, Bewegung etc. Die gesammte Einfühlungslehre geht von dem

[1] s. *Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane* 22.

Gegensatz Subject-Object aus. Aber das Object — als ein ästhetisches — wird ja nach ihrer eigenen Theorie durch diesen Vorgang des „Leihens“ erst geschaffen! Mit Recht fragt Witasek[1] nach der Vorstellung, an welche sich — complicirteren Gegenständen gegenüber — das Gefühl knüpfen soll. Weil die Einfühlungslehre nur die Uebertragung der Gefühle einfachen Formen und Farben gegenüber betrachtete, konnte der Schein entstehen, als würde in das fertige Object noch ein — sozusagen — Uebriges, das Gefühl, hineingetragen, während doch durch die Uebertragung des Gefühls sowohl wie der Körperlichkeit etc. das ästhetische Object erst entsteht. Es mufs also die Analyse zu der Frage vordringen, wie die sinnlich gegebenen Eindrücke die Vorstellung eines Gegenstandes oder eines seelischen Inhalts in uns entwickeln. Einer solchen Untersuchung kann sich die Einfühlung, so entscheidend sie in einzelnen Fällen auch sei, doch stets nur als ein Theilprocefs innerhalb des Gesammtvorgangs der ästhetischen Contemplation darstellen. Einfühlung ist Einfügung des Gefühls in das Gesammtbild des ästhetischen Objects. Den einfachen Formen und Farben gegenüber ist allerdings Einfühlung resp. Beseelung der ästhetische Vorgang schlechthin, aber das Aesthetische daran ist dasselbe wie bei den übrigen Vorgängen der Contemplation. Der ästhetische Werth der beseelten Formen haftet weder an den Formen, noch an dem seelischen Gehalt, sondern, gemäfs unserer früheren Ausführung, an einem bestimmten Verhältnifs beider zu einander.

Für Groos'[2] Illusionstheorie ist es charakteristisch, dafs sie das Kind mit der Puppe, und den Knaben mit dem Steckenpferd, mit dem Theaterbesucher und dem Betrachter eines bildenden Kunstwerks gemächlich in eine Reihe stellt. „Das kleine Mädchen, dem die unförmigste Puppe, ein zusammengeknüpftes Taschentuch zum geliebten Baby wird, der Knabe, der einen zwischen die Beine genommenen Stock als Pferd, einen Sandhaufen als Berg, einige zusammengestellte Stühle als Bahnzug betrachtet, aber auch der Erwachsene, der in die Dar-

---

[1] *Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane* 25 (1 u. 2), 14 ff. „Zur psychol. Analyse der ästhetischen Einfühlung“.

[2] Das neue Buch von Groos: „Der ästhetische Genufs“, ist hierbei noch nicht berücksichtigt.

stellungen des bildenden Künstlers und in die Vorgänge auf der Bühne sich so zu versenken bestrebt ist, daſs er sie aus seinem Gedächtnisſsmaterial heraus zum Schein der vollen Wirklichkeit ergänzt, sie alle üben spielend ihre Illusionsfähigkeit und sind glücklich in diesem Spiel.“ Mit solcher Gleichsetzung richtet diese Theorie sich selbst. Denn das, was als differentia specifica das eigentlich Aesthetische herausstellen sollte, wird gerade in das Aufserästhetische verlegt. „Nur soweit das Kunstwerk Wahrheits- oder sittlichen Gehalt besitzt, weist der ästhetische Genufs über die Spielsphäre hinaus, wird ihr aber nicht entzogen.“ Es wird also der ästhetische Genufs in die nächsthöhere Gattung, — das Illusionsspiel — eingeordnet und das unterscheidende Merkmal der Art ins Intellectuelle und Moralische verlegt.

Neuere Arbeiten, die ausdrücklich das specifisch Aesthetische zu umschreiben suchen, sind die von Külpe und Konrad Lange.

Külpe[1] sieht das allen ästhetischen Eindrücken Gemeinsame in der Wirkung, die sie auf den Beschauer ausüben, dem Lustgefühl; und bestimmt dieses als ein solches, das nur auf den Vorstellungsinhalt nach seiner bloſsen Beschaffenheit sich bezieht. Den Zustand, in dem wir uns in den Vorstellungsinhalt als solchen versenken, nennt er „Contemplation“. In dieser Bestimmung ist der positive Sinn des Kant'schen Contemplationsbegriffs herausgeschält. Es wird aber bei Külpe nicht deutlich, wie diese Bestimmung den specifisch ästhetischen Zustand charakterisiren soll. Das „allen ästhetischen Eindrücken Gemeinsame“ ist schliefslich von diesen Eindrücken selbst ganz unabhängig. Daher stehen die späteren Ausführungen der Abhandlung in einem, wie es scheint, nicht ganz klaren Verhältnifs zu der ersten Bestimmung. Nehmen wir nämlich an, das specifisch ästhetische Verhalten liege wirklich in der Versenkung in den Vorstellungsinhalt als solchen, dann hängt es lediglich von uns ab, ob wir uns ästhetisch verhalten wollen oder nicht. Es ist dann ganz gleichgültig, in welchen Vorstellungsinhalt wir uns vertiefen. Der ästhetische Eindruck selbst wäre dann ästhetisch indifferent. Wollte Külpe aber von der Eigenthümlichkeit dieses Eindrucks

[1] Der associative Factor in der neueren Aesthetik. *Vierteljahrsschrift f. wiss. Philos.* 1899.

(innerhalb der Contemplation) Gefallen und Mifsfallen, Schönheit und Häfslichkeit abhängig machen, so wäre das ästhetisch Wesentliche eben in dem Eindruck, und nicht in dem contemplativen Zustand selbst. — Gehen wir dagegen von den späteren Ausführungen Külpe's, von der Analyse des ästhetischen Eindrucks aus, so wird dessen Beziehung zum contemplativen Zustand wiederum nicht klar. Es bleibt ungewifs, welches denn „der Vorstellungsinhalt als solcher" sei, in welchen sich das Bewufstsein beim ästhetischen Verhalten versenken soll. Man weifs nicht, soll es der directe, soll es der associative Factor sein, oder das Verhältnifs beider zueinander? Dafs diese Factoren etwa nur der eingehenden Analyse sich ergäben, und das ästhetische Object eine in sich ganz einheitliche Vorstellung sei, — diese Annahme scheint der Erfahrung zu widersprechen, nach der bald der eine, bald der andere Factor im individuellen Geniefsen sowohl (bei längerer wie kürzerer Betrachtung) wie in der Kunstgeschichte als besonders betont erscheint. Wollte man aber die Einheitlichkeit des ästhetischen Objects doch aufrecht erhalten (und Külpe legt beim associativen Factor gerade hierauf den gröfsten Nachdruck), so wird man doch dies zugeben müssen, dafs diese Einheit während des ästhetischen Geniefsens immer neu entsteht. Bei den sog. Zeitkünsten ist dies ja der Natur der Sache nach gar nicht anders möglich, bei den Raumkünsten würde andernfalls sofort Langeweile entstehen. Es würde aber eine ganz hervorragende Geisteskraft — und eigentlich eine Art Selbstbeobachtung — bedeuten, wollte man in diesen complexen, immer neu entstehenden Vorstellungsinhalt sich noch contemplativ versenken.

Diejenige Theorie, welcher sich die in dieser Abhandlung vorgetragenen Anschauungen vielleicht am meisten nähern, ist diejenige, welche der Formulirung nach in schroffstem Widerspruch zu ihnen steht: es ist die Theorie von Konrad Lange.[1] Lange hat offenbar den von uns beschriebenen Zustand im Auge, wenn er den ästhetischen Genufs in „einer gefühlsmäfsigen Erzeugung einer nicht vorhandenen Sache auf Grund eines sinnlich wahrnehmbaren Objects" (S. 17) bestehen läfst, wenn er ihn als „eine Art schwankenden, schwebenden Zustands" beschreibt

[1] Die bewufste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses. Leipzig, Veit u. Co., 1895.

und den Kern des Kunstgenusses weder in den Gehalt, noch in der Form, „sondern in einem dazwischen liegenden Dritten“ (S. 28) sucht. Wenn er aber diese Erzeugung eines nicht vorhandenen Objects als eine Täuschung auffafst, deren man sich immerfort bewufst sein soll, wenn er den künstlerischen Genufs in einem fortwährenden Hin- und Herpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel“ — (S. 22) Producten der Reflexion! — bestehen läfst, so haben wir schon im II. Abschnitt auf die Gründe und Thatsachen hingewiesen, die uns zwingen, diese Anschauung zurückzuweisen.

Vita.

Ich bin am 19. September 1877 als jüngste Tochter des Kaufmanns Moritz Kalischer in Berlin geboren. Bis zu meinem 14. Jahre besuchte ich eine städtische höhere Töchterschule — die Charlottenschule — und beendete dann das Schulpensum der Königlichen Elisabethschule in Berlin im April 1893. Da jeder Versuch ernsterer Fortbildung an meiner unzureichenden Vorbildung scheiterte, so erbat ich die Erlaubnifs, in die Gymnasialcurse von Frl. Lange eintreten zu dürfen, welche ich von October 1894 bis April 1897 besuchte. Im October 1897 ging ich nach Zürich, wo ich die Zulassungsprüfung ablegte und an der philosophischen Facultät immatriculirt wurde. Von April 1898 bis April 1901 studirte ich als Hospitantin an der Berliner Universität und ging dann nach Zürich zurück, um hier meine Studien zum Abschlufs zu bringen. Mein Studiengebiet war Philosophie, speciell Psychologie, und Kunstgeschichte. Ich besuchte die Vorlesungen resp. Seminarien der Herren Professoren und Docenten: Bloch, Blümner, Brun, Dessoir, Engelmann, Forel, Friedländer, Goldschmid, Graef, Kalkmann, Kekulé, König, Kreyenbühl, Kym, Maier, Meumann, Morf, H. A. Schmid, Simmel, Stumpf, Schumann, Thiele, Wilamowitz-Möllendorf und Wreschner. Besonders herzlichen Dank für mannigfache Anregungen möchte ich an dieser Stelle den Herren Professoren Simmel, Meumann, Stumpf, Kalkmann, Schmid, sowie den Herren Docenten Schumann und Goldschmid aussprechen.

Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.